

ENSOR



Derutînd prin diversitatea manierelor sale, Ensor nu va avea în țara sa nici un continuator direct. De altfel n-are nimic de profesor, dar are toate caracteristicile unui *deschizător de drumuri*. Ensor are în el puterea aceea în stare de a transpune totul: spiritul de libertate. Și astfel el deschide drumul pictorilor inovatori care vin după el. Aproape toți pornesc de la el, de la Rit Wouters la Edgard Tytgart, de la Leon Spilliaert la Louis Thevenet, de la Constant Permeke la Frits van den Berghe, de la Hippolyte Daeye la Eustave de Senet și Jan Brusselmans.

În țara lui este cel mai mare pictor care s-a născut după Pieter Paul Rubens și Antonin Van Dyck, continuator revoluționar al lui Bosch, Mandijn și Teniers, tatăl spiritual al unei întregi serii de artiști talentați. În epocă el este, cu Lautrec, Van Gogh, Rousseau Vameșul, Munch și alții, unul din cei care au definit cu vigoare sensibilitatea timpului...

Considerat în ansamblul istoriei artei, este un inventator pasionat de noi moduri de expresie, un vizionar excepțional, din aceeași familie cu Grünewald și Goya. Un poet al absurdului, un spirit rebel, un suflet zbuciumat, care dă un exemplu straniu și unic de detașare față de impene-trabilul destin al omului.

PAUL HALSAERTS

Ensor observă, critică, șarjează modelele, dar nimic mai mult: lumea lui ține de teatrul de păpuși, sau de spectacolele cu clovni... și fie că e vorba de *Grădina de dragoste* sau de celebra *Intrare a lui Christos în Bruxelles*, el împarte pretutindeni chipuri vesele și de un optimism grotesc. Rezerva lui merge pînă într-acolo încît își ascunde chipurile personajelor sub măști impasibile. Și astfel aceste manechine care trăiesc o viață pur imaginară fac din opera lui, de cele mai multe ori, o lume de fețe pline și colorate, scoici sidefi, pești fosforescenți în care umorul, în ceea ce privește culoarea, se exprimă în tonalități aprinse, tinerești, îndrăcite, luminoase și carnavalești.

MAURICE RAYNAL



SMARANDA ROȘU

ENSOR

EDITURA MERIDIANE
București, 1973



Pe supracopertă:

MĂȘTILE (FRAGMENT),

1892,

ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 × 0,80,

BRUXELLES, MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS

Pe pagina 2:

ENSOR CU PĂLĂRIA CU FLORI,

1883,

ULEI PE PÎNZĂ, 0,76 × 0,61,

OSTENDE, MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN

«Am văzut născându-se și apunînd multe școli și creatori de epitete: futuriste, expresioniste, cubiste, constructiviste, dadaiste, și am putut zice: prieteni, doar operele cu o viziune personală vor rămîne...»

JAMES ENSOR

Artiștilor, uneori, soarta le surîde, oferindu-le șansa unui trai comod, dar mai ales gloria. Onorurile contemporanilor sînt dăruite îndeosebi acelor pe care posteritatea îi uită sau, în cel mai fericit caz, îi consemnează în istorii scrupuloase, fără ca atenția să zăbovească îndelung asupra artei lor.

Nu arareori se afirmă că autenticele certificate de valoare sînt emise după decenii de la dispariția unui artist sau de la stagnarea venei creatoare, perioadă în care timpul decantează laudele sau criticile formulate, cernîndu-le prin sita vremii și culegîndu-le roadele.

Așa s-a întîmplat și cu James Ensor. Dar indiferența colegilor săi de breaslă și a publicului a fost dublată de înclinația artistului spre singurătate, atmosferă propice conturării unui univers spiritual aparte și, mai ales, scrutării orizontului vieții. În acest climat existențial, spre care constituția sa interioară înclina încă de mic copil, s-a născut creația ensoriană de care astăzi încercăm să ne apropiem, tatonînd opera unuia din predecesorii artei moderne, flamandul James Sidney Ensor.

«Eu nu învăț pe alții, eu trezesc; nimeni nu este inițiat decât prin sine însuși».

VILLIERS DE L'ISLE ADAM

Ensor se naște la 13 aprilie 1860, în Ostende, stațiune balneară și termală situată pe litoralul Belgiei, frecventată în zilele toride ale verii de turiști. Originea neobișnuită — tatăl, Frédéric James Ensor, fiind britanic, iar mama, Maria Catharina Haegheman, flamandă — va constitui pentru exegeții săi unul din criteriile de abordare teoretică și de înțelegere a operei. Este urmat, la numai un an distanță, de sora sa Mariette Ensor, denumită în cercul familial Mitsche, care va deveni modelul său preferat. James își petrece copilăria în preajma mării. O beatitudine coloristică se va impregna pe retina sensibilă a viitorului pictor, luminându-i pânzele până la sfârșitul vieții. Peisajul marin, indiferent pentru cei din jur datorită aparentei monotonii, va constitui de altfel unul din motivele creației ensoriene.

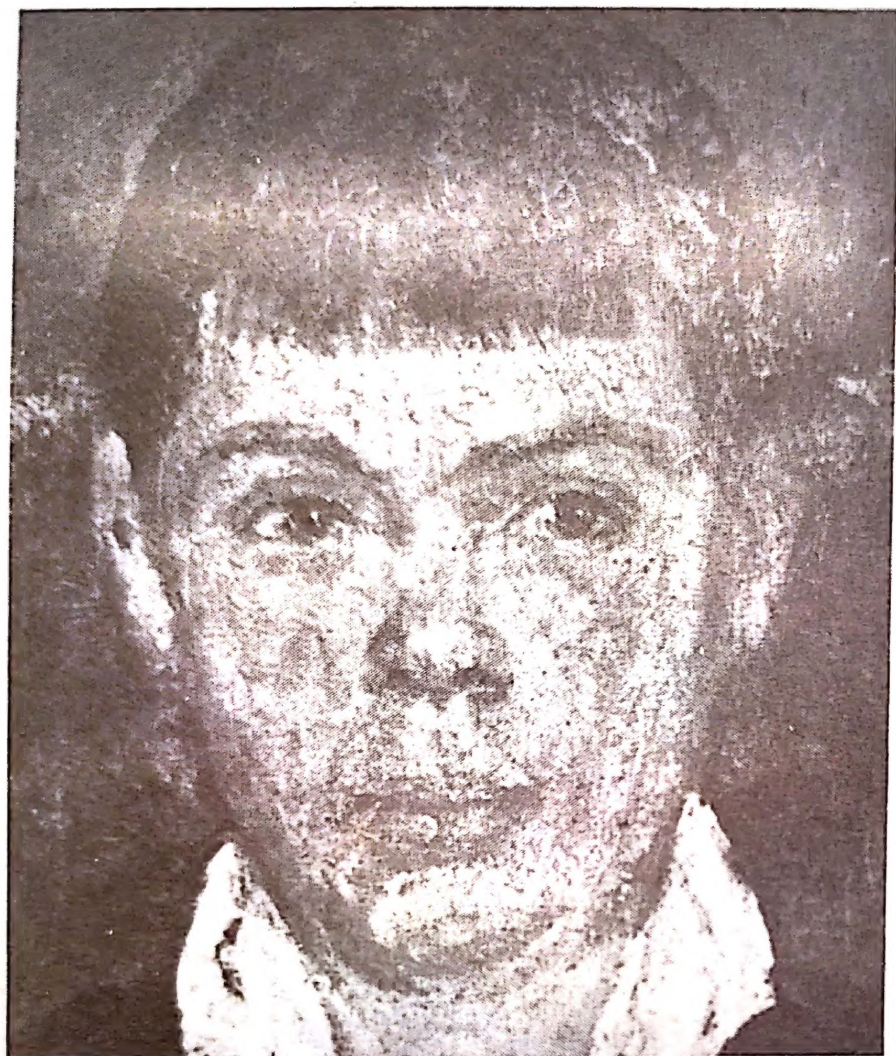
Marea, leagănul misterelor, acea «grande inspiratrice» cum Ensor o va denumi, este martora copilăriei sale. Populată de curioase viețuitoare fantastice, marea nu arareori este prezentă în viitoarele sale pânze. Mesagerii ei, păsări orbite noaptea de lumină, se rătăcesc prin camera copilăriei, imagini terifiante, de neuitat. «Văd încă oribila apariție și resimt încă șocul păsării negre și fantastice», consemnează Ensor ceva mai târziu în jurnalul său. Climatul nocturn fantast va lăsa amprente memoriale cu ecouri plastice în creația ensoriană, istorie asemănătoare celei din existența lui Max Ernst.

Structură nordică, fertilă fantazării și conturării unei lumi de vis ireală, personalitatea lui James Ensor transpare printr-o libertate a imaginației hrănită de basmele istorisite în primii ani ai vieții de către o menajeră bătrână de origine flamandă. În magazinul de la parterul casei, deschis de către bunicul Haegheman și moștenit de urmași, pașii lui Ensor vor rătăci adeseori. Aici el descoperă universul neobișnuit al măștilor și păpușilor de carton, al stampelor chinezești, al obiectelor aduse de peste mări de marinari poposiți în portul ostendez. Era un «cabinet de curiozități», labirint prăfuit printr-o lume imobilă, amalgam ciudat și divers, capriciu al hazardului, unde se puteau găsi prototipurile de carton ale faciesurilor grotești și hilare care astăzi ne privesc de pe pânzele artistului, legate de trupuri umane pierdute în costumație carnavalescă. Printre aceste chipuri întâl-



PEISAJ FLAMAND, — 1876
CARTON — 0,235 x 0,315
BRUXELLES, COL. MARCEL MABILLE

nite și pe străzile din Ostende cu ocazia tradiționalelor festivități, ale căror latențe se declanșează în carnavalurile populare, s-a format un spirit atent la fluxul continuu al vieții. Instantaneul cotidian surprins în neobișnuitul său, cât și mediul marin, constituie baza reală de eșafodare a creației ensoriene, plusul de originalitate și de straniu marcându-se la hotarul imaginat dintre lumea macabră, extraterestră și realitate.



FEMEIA CU NASUL CÎRN,
1879
ULEI PE PÎNZĂ, 0,54 x 0,45
ANVERS,
KONIKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN

AUTOPORTRET CU ȘEVALET,
1879
ULEI PE PÎNZĂ, 0,40 x 0,33
GAND, COL. P. LETEN

Primele schițe ale lui Ensor, trădînd preocuparea pentru «plein-air», sînt inspirate din peisajul marin ostendez. Noțiunile de desen le deprinde de la Dubar și Van Kuyck, obscuri acuareliști din Ostende, angajați ca profesori de tatăl său, mare iubitor de muzică și înzestrat cu aptitudini artistice. Arta lor, «născută moartă», mărturisește Ensor, cît și aerul sec profesoral, îi dezvoltă inaptitudinea de a fi un evlavios ucenic. Ostilitatea manifestată de viitorul pictor față de canoanele școlare de la colegiul Notre-Dame se va menține și ceva mai tîrziu, la Academia din Bruxelles.



Studiul la Academia din Bruxelles (1877—1880), «cutie cu miopi», îl introduce în atmosfera artistică a orașului. Balanța între antipatia față de auto-didacticismul profesorilor — Alexandre Robert, Jef van Severdonck, Joseph Stallaert — antipatie declarată într-un articol publicat în 1884, și prietenia cu colegii de atelier — Théo Hannon, Fernand Khnopff, Crespin — este menținută de directorul Academiei, Jean Portaels, «educatorul frumoșilor noștri pictori moderni», după cum îl caracteriza Ensor, figură asemănătoare francezului Gustave Moreau. Neînțeleș de profesori, care de altfel îi acordă doar o distincție pentru un cap antic, Ensor se refugiază aproape zilnic în muzeul orașului, studiindu-i pe măștrii preferați. Din această perioadă ne-au rămas câteva schițe după Rembrandt, Goya, Turner, Daumier, Delacroix. În timpul liber citește pe Cervantes, Rabelais, Balzac, Baudelaire, lecturi părăsite mai târziu. Se apropie îndeosebi de universul literar al lui E. A. Poe, selectînd subiecte pe care le va ilustra în gravurile sale.

Ensor va pleca din orașul Bruxelles pentru a se instala la Ostende (1880) în atelierul-mansardă din casa părinților, pe care nu îl va părăsi pînă aproape de moarte.

«Pentru a fi artiști, să trăim ascunși!»

JAMES ENSOR

Perioada semnificativă pentru arta lui James Ensor este cea cuprinsă între anii 1880 și 1900. Ea este urmată de o alta, în care reluările tematice sînt realizate la un nivel artistic inferior. Timp de aproximativ douăzeci de ani se poate remarca o alternanță între pînzele scaldate în lumină și cele dominate de tonuri închise, sumbre, sau între linia nervoasă și cea echilibrat ritmată. Această diversitate a exprimării plastice evidențiază totuși o creație unitară și personală. Există în arta ensoriană un paralelism germinativ temporal între pînze de orientări tematice diferite, revenind dominant în anumite perioade. Interioarele, cu o lumină filtrată prin dense perdele, sînt leit-motivul cunoscutei «perioade sumbre» (1879—1882), iar măștile, rare în acest interval, inundă obsesiv pictura sa în jurul anului 1888. Un alt gen tematic — natura moartă — este



LAMPAGIUL,
1880
ULBI PE PINZA, 1,51 x 0,91
BRUXELLES,
MUSÉES ROYAUX
DES BEAUX-ARTS



PORTRETUL
 LUI WILLY FINCH,
 FRAGMENT,
 1880
 ULEI PE PÎNZĂ, 1,10 x 0,95
 ANVERS,
 COL. JANSSEN

PORTRETUL
 TATĂLUI ARTISTULUI,
 1881
 ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 x 0,80
 BRUXELLES,
 MUSÉES ROYAUX
 DES BEAUX-ARTS

prezent în opera pictorului flamand ca asamblaje de obiecte uneori identice, dar diferit plasate spațial.

Spirit nonacademic și nonconformist, Ensor ne-a lăsat o creație dificil de încorsetat în cadrul unor perioade, mișcări și curente artistice distincte, contemporane lui. Dacă la început, în pictura ensoriană, s-ar putea vorbi de urme ale impresionismului, la modă în mediul artistic belgian al epocii, sau de o orientare spre realism, o dată cu «perioada luministă» (începînd din 1883) arta lui se îndepărtează de frământările vieții artistice din Bruxelles, conturîndu-se într-un



univers de solitudine, voit claustrat, orientată în spirit novator, spre originalitatea care va epata și încînta, doar peste cîteva decenii și pînă azi, o lume întreagă.

La sfîrșit de secol XIX, centrul înregistrator al fluxului înnoitor în artele plastice, revoluționar ca mijloc de percepție și de transpunere pe o suprafață plană a realului, este Parisul. Ecouri ale perturbațiilor survenite în artă se propagă și la Bruxelles, principal sediu de învățatură al artiștilor belgieni. În acest climat își începe tînărul Ensor ucenicia la Academia de arte. Realismul atinge



FEMEIA SOBRĂ
FRAGMENT,
1881
ULEI PE PÎNZĂ,
1,00 x 0,80
BRUXELLES,
MUSÉES ROYAUX
DES BEAUX-ARTS



DUPĂ-AMIAZĂ
LA OSTENDE,
1881
ULEI PE PÎNZĂ,
1,00 x 1,35
ANVERS,
KONINKLIJK
MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN

culmile apogeului, artiști ca De Brackeleer și Jan Stobbaerts ilustrându-l în arta belgiană. Pe plan național, artiștii oscilează între realism și impresionism, manifestându-se în cadrul ambelor curente. Impresionismul belgian se dezvoltă ca rezultat a două stimulente; cea pe plan local este continuarea firească a realismului promovat îndeosebi în cercul artistic «La Chrysalide», care enumeră printre alții pe Félicien Rops, Louis Artan și Guillaume Vogels, paralel existent cu impresionismul «importat» din Franța. Cercul «Les XX» din Bruxelles, condus de Octave Maus, organiza sistematic expoziții ale impresioniștilor francezi,

astfel pictorii belgieni încep să cunoască în fața pânzelor originale problemele legate de tehnica și modul de reprezentare vizuală impresionistă. Acest grup a jucat în viața artistică belgiană un rol de propagator al tendințelor înnoitoare europene, mediind artiștilor belgieni contactul direct cu opera lui Van Gogh, Cézanne, prin expoziții organizate la Bruxelles.

Aceste două coordonate ale impresionismului în arie belgiană — cea derivată din realismul autohton și cea importată din Franța — vor fuziona particularizându-se prin accente locale. Toți pictorii belgieni din a doua jumătate a secolului XIX vor fi interesați de noua orientare artistică, astfel încât se poate vorbi de o adevărată invazie a curentului. Unora, impresionismul le stimulează căutările și manifestările originale, așa cum se întâmplă cu Evenpoel, Ensor, Permeke sau Wouters; pentru alții constituie prilej de încorsetare înconștientă în limitele mimetismului celui de proveniență franceză, cazul fiind al lui Van Strijdonck sau Morsen, uneori derivând în impresionism academic, ca cel al lui Hymans sau Léon de Smet. Nu se poate vorbi despre o constanță față de impresionism, nici pe plan belgian și nici pe plan european, dar el se dovedește a fi o inevitabilă ucenicie artistică. Insesizabilele treceri de la realism la impresionism, în același tablou, ne obligă să amintim de «simultaneismul» creației sale. Ensor este pictor al epocii din punctul de vedere al încadrărilor stilistice și în același timp prevestitor al curentelor artistice ale secolului XX, fiind concomitent realist și impresionist, divizionist, «fov», expresionist, «suprarealist». Declarându-se străin față de vreun curent artistic contemporan, Ensor refuză încadrarea strictă a creației în cadrul unei singure manifestări plastice, afirmație subliniată adeseori în jurnalul scris după 1900. Această dată marchează pragul spre o altă existență artistică, prin eclipsarea capacității creatoare, înlocuită de meticuloase consemnări zilnice ale elaborărilor teoretice despre artă. Gîndurile se aștern pe hîrtie nu din intenția stabilirii unei teorii unitare despre pictură, ci dintr-o nevoie interioară rămasă neexplicată pentru istoricii de artă, lămurind astăzi unele taine ale operei ensoriene. Este perioada derulată pînă la sfîrșitul vieții lui James Ensor, paralel arta sa cunoscînd aprecierea universală prin expoziții în țară și peste hotare, popularizînd creația unuia din pilonii artei moderne, alături de Van Gogh sau Cézanne.

După 1900 Ensor își petrece timpul în atelierul său, în mijlocul unei lumi imobilizată pe pînzele sale. În tabloul *Ensor la harmonium* (1933), artistul se surprinde tocmai într-un astfel de moment. Așezat în fața harmoniumului, la care își desfășura aceeași forță și fascinație a improvizației de secundă mani-



VISLAȘUL,

1883

ULEI PE PINZĂ, 0,79 x 0,99

ANVERS, KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN

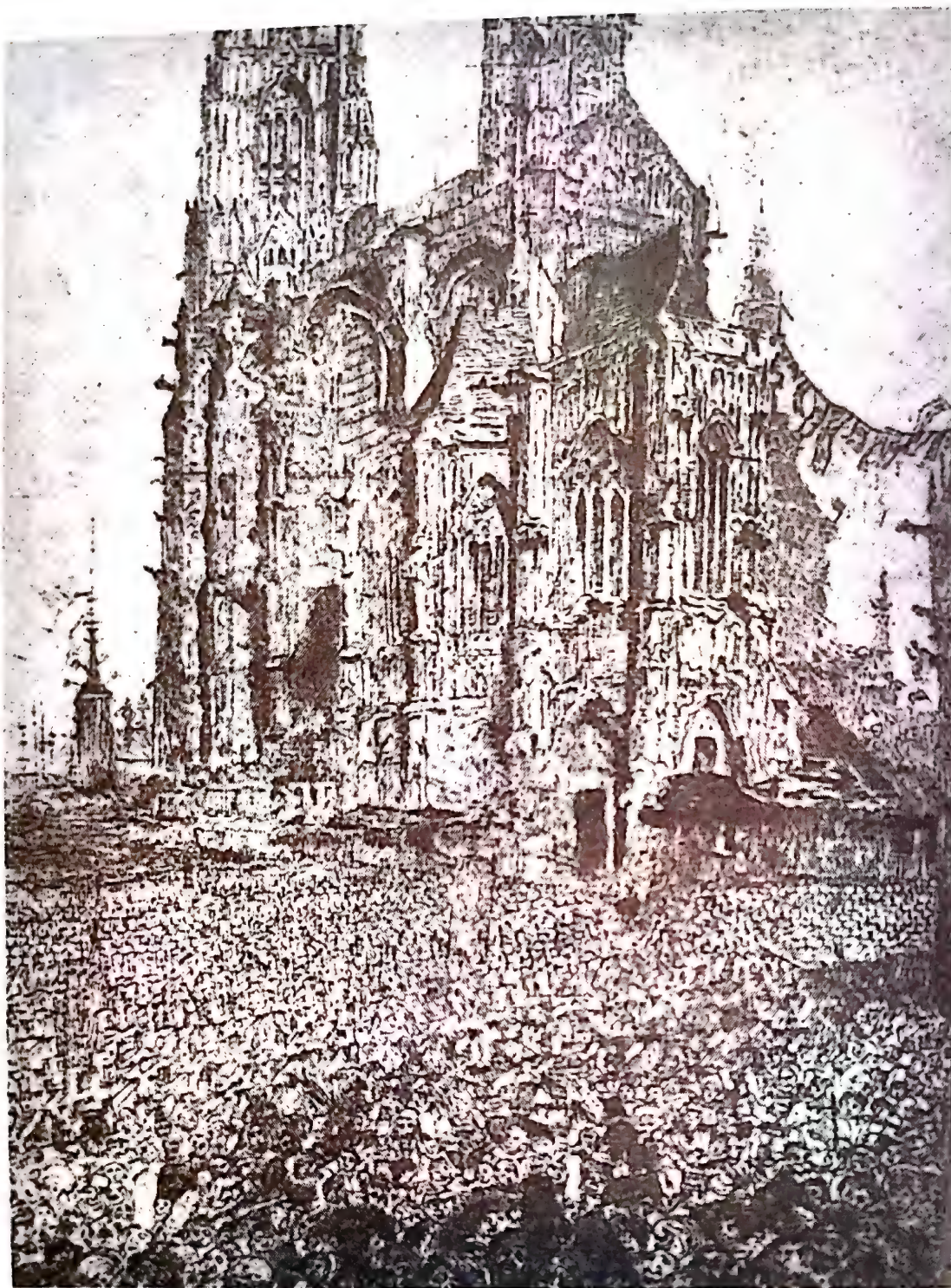
festate și în pictură; de altfel fiind un autodidact în muzică, Ensor cânta
 piese al căror autor era el însuși. Pe fundal se desfășoară panoramic invazia
 umană din *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* (1888), tabloul de care multă vreme
 nu s-a despărțit. O încăpere încărcată cu tablourile sale, așezate atent și păstrate cu
 grijă, amplasament ordonat opus haosului intern. Transformarea subită pe care
 biografia lui Ensor ne obligă să o consemnăm pune capăt, la finele secolului
 XIX, unei opere originale, deschizătoare de drumuri și căutări innoitoare în

arta veacului nostru. Explicația ignorării declarate a artei sale — atitudine a contemporanilor săi — refuzurile sistematice de la saloanele și expozițiile organizate la Bruxelles în ultimele două decenii ale secolului trecut, achiziționarea tardivă a primului tablou, *Lampagiul* (1880), de către muzeul de artă din Bruxelles (1896), sau etichetarea sa ca un pericol pentru arta vremii, datorită spiritului înnoitor, afirmație făcută de Octave Maus, care îi va respinge anual lucrările trimise la expozițiile patronate de grupul «Les XX» — nu poate justifica neașteptata transformare. Opera ensoriană a prins contur în orizontul închis al atelierului, în mijlocul pînzelor depozitate în toate colțurile încăperii — lume de schelete și figuri dezlănțuite, carnaval universal mascat, aflat la hotarul dintre real și vis. Atmosfera halucinatorie, încărcată de existențele imobile fixate etern pe pînze, este propice fuzionării impulsurilor receptate din cotidian, depozități în zonele lăuntrice și întunecoase ale interiorității, cu imaginația derutantă și barocă a pictorului flamand. Este o transpunere pe suprafața imaculată a pînzei a secvențelor selectate din viață, explorare a unor zone diverse, surprinse prin obiectivul sensibil al spiritului ascuțit ensorian. Urîtul trăiește, în același cadru, alături de anatomii normale sau de stranii asociații între antropomorfic și zoomorfic. Variantele și angularele trasee faciale contrastează cu naivele și liniștile chipuri umane. Straniul decurge de cele mai multe ori din transpunerea acțiunilor într-un cadru normal, cel al străzilor și interioarelor ostendeze sau al peisajelor marine, reprezentări prin studii de culoare atent elaborate. Improvizatia de moment, subvenționată de perpetua instabilitate a eului, se exersează scrutînd masele populare, omogenitate colectivă aparentă a cărei avalanșă l-a înspăimîntat continuu.

Personalitatea lui James Ensor se poate descifra în fiecare tablou prin specificul său; originalitate, spirit inventiv, capacitate de improvizație, imaginație debordantă, traducere într-un limbaj expresiv propriu a unei interiorități șocate de diversitatea realului captat prin culori corespunzătoare atmosferic. Artă lui James Ensor, aflată la intersecția de drumuri a unei vieți artistice apuse și prevestind zorii avalanșei curenților și manifestărilor artistice ale secolului XX, ne vorbește peste decenii despre creatorul ei, despre lumea lăuntrică a acestuia conjugată în liniște cu imaginile selectate din cotidian. Prin creația ensoriană se continuă filonul fantastic în aceeași arie natală — păstrat peste secole de la un Bruegel sau Bosch. O poveste în imagini a vieții ostendeze din cele mai diverse medii, obiceiuri și tradiții traduse pe pînză într-o solitudine căutată, de către un creator închinat și credincios muzei sale — nobila artă.

SCHELET ADMIRÎND
CHINEZĂRIILE,
1885
ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 x 0,60
NEW YORK,
COL. JULIAN
B. ABERBACH





CATEDRALA,
1886
GRAVURĂ
PE ZINC,
0,246 x 0,190

«Vreau să repet tuturor frumoasa legendă a eului, a eului
universal, a eului unic, a eului măreț, a marelui verb
a fi...»

JAMES ENSOR

Nu arareori încercăm să surprindem, în fața unei pînze, labirintul interior al creației, al cărui început se află la confluența dintre realitate și lumea lăuntrică a artistului, avînd sentimentul că ceva depășește puterea umană obișnuită de înțelegere. Opera artistică este încoronată de nimbul personalității, ale cărei determinante exacte scapă adesea spiritului nostru cercetător. Există o influență a legăturii stabile între o pînză și creatorul ei, prin care acesta se regăsește, cîntîndu-și într-o orchestrație coloristică variată, așa cum și Ensor a făcut, legenda eului.

Autoportretul, gen de care majoritatea pictorilor s-a apropiat, mediază de-a lungul secolelor dialogul perpetuu dintre artist și propria sa imagine.

Privirea sceptică a lui James Ensor s-a îndreptat cu aceeași forță penetrantă atît spre tainele umane înconjurătoare, cît și spre existența sa interioară. Penelul captează pe epiderma pînzei, într-o gamă coloristică din ce în ce mai avidă de lumină, imaginea unui Ensor ironic, retras din vîltoarea vieții, pe care însă nu a încetat să o scruteze.

Autoportretele apar în jurul anului 1879, perioada studiilor la Academia din Bruxelles. De mici dimensiuni, cele trei tablouri depășesc regula tehnică academică surprinsă uneori în crochiurile de peisaj sau în exercițiile după maeștrii din muzeu, păstrate pînă azi, trecere realizată printr-o libertate lineară și coloristică. Tabloul *Autoportret cu șevalet* (1879), obișnuit prin motivul ales cît și prin punerea în pagină, anunță atitudinea constant refractară a pictorului față de didacticismul anihilator. Artistul accentuează, în următoarele autoportrete caricaturalul și parodia, ca în tabloul *Ensor cu pălăria cu flori* (1883), preluare tematică a autoportretului lui Rubens. Pălăria de carnaval, decorativă, este adăugată ceva mai tîrziu. Privirea artistului este umbrită de o vagă urmă de tristețe. Accentul plastic cade pe duetul între tonurile închise și cele deschise, prevalența revenind celor din urmă, anunțînd perioada «luminismului» în arta ensoriană.

Contrastul dintre traiectoriile variate ale liniei, statică pentru figura sa ușor dezaxată în *Autoportret între măști* (1899), accentuată fiind prin caligrafia contorsionată a fețelor carnavalești inundînd spațiul, devine o constantă a autoportretelor sale. Această soluție tehnică, depășind voința creatoare a artistului, subliniază prezența distantă a lui James Ensor în fața pasiunilor umane dezlănțuite.

Privirea-i rece și sceptică traversează decupajele de carton cu secole în urmă, spre unul din predecesorii săi spirituali — Hieronymus Bosch.

Depersonalizarea umană este împinsă pînă la paroxism, reducția sa simbolică și ultima sa condiție devenind scheletul, ceea ce mărește coeficientul de anxietate și mister, simbol al permanentului joc dintre om și inevitabila moarte. Umorel crud ensorian se desfășoară nestingherit, consemnînd rezultatul scurgerii vremii în autoportrete gravate sau pictate — *Autoportret în 1960* (1888), *Autoportret scheletizat* (1889). O imaginație predispusă spre fantazare transbordă viziunile demonice ensoriene dincolo de sfera recognoscibilă a realului, într-un univers fantastic obsesional.

Unele pînze ale lui James Ensor, prin ascunsa lor alegorie tematică, devin fresce sociale ale vieții artistice belgiene contemporane, pictorul oprindu-se asupra inevitabilei ciocniri dintre artist și critic, consemnată în *Hristos și criticii* (1891), parodie a temei evanghelice «Ecce homo». Ensor, substituit personajului

PORTRETUL MEU ÎN 1960,

1888

GRAVURĂ PE ARAMĂ,

0,069 × 0,120



INTRAREA
LUI HRISTOS
ÎN BRUXELLES,
FRAGMENT,
1888
ULEI PE PÎNZĂ,
2,58 x 4,31
LONDRA
COL. LOUIS
FRANCK,



divin, rezistă răbdător atacurilor concomitente ale criticilor Max Sulzberger și Edouard Fétis. Transpare din această pânză ironia subtilă față de critici care, în perioada înfloritoare a creației sale, s-au arătat nereceptivi, atacându-l în presa vremii. Arta, hrana lor spirituală, devine un festin intelectual care, uneori, trezește apetitul generațiilor următoare. Această «lege» nescrisă a vieții artistice servește drept pretext tematic în *Bucătării periculoși* (1896). Asamblaj de autentice portrete ale colegilor de breaslă — artiștii Vogels, Van Rysselberghe, Lemmen, Ana Boch, Van der Stappen, Henry De Groux, Theo Hannon, scriitorii și criticii



Emile Verhaeren, Eugène Demolder, Max Sulzberger, Octave Maus, Edouard Fétis, Camille Lemmonier, Edmond Picard — tabloul ascunde subtile aluzii la viața reală de sfârșit de secol XIX din mediul artistic belgian. Transparentul subterfugiu paronimic dintre hareng-saur și «Art Ensor», vizibil în *Bucătăria periculoasă*, este reluat de James Ensor într-un pamflet plastic adresat tot criticilor vremii — *Schelete revendicându-și un hareng-saur* (1891). Portretele zoomorfizate

NATURĂ MOARTĂ
CU FRUCTE,
1889
ULEI PE PÎNZĂ,
0,72 x 0,58
BRUXELLES,
COL. LAMBERT



PORTRETUL MEU
SCHELETIZAT,
1889
GRAVURĂ
DE ARAMĂ,
0,121 x 0,081

prezente în *Bucătării periculoși* populează preferențial grafica ensoriană, pictorul imaginându-și autoportretul coleopterizat sau pe Mariette Rousseau libelulă (1888). Gustul său pentru astfel de combinații bizare amintește de exercițiile artistice ale imaginației din evul mediu.

Prin însăși esența sa, portretul impune artistului limitele realizării recunos-cibile a modelului. Pentru Ensor acest gen artistic este, într-o măsură, un exercițiu de meșteșug. Pictate cu o vervă similară, suita de autoportrete à la Rubens, sau cele de exercițiu aflat la hotarul dintre antropomorfic și zoomorfic, ne relevă imaginea unui Ensor care se joacă cu formele date ale realului, combinându-le după un abecedar special, dictat de imaginație, surprins pe pînză.

Mediul din care pictorul flamand își recrutează modelele este cel apropiat, familial. Riguroasa organizare spațială a *Portretului tatălui lui Ensor* (1881) impune o atmosferă sobră, degajată și de un colorit reținut. *Femeia cu nasul cîrn* (1879), portretul menajerei casei, devine motiv de studiu al culorilor. Tușa se așază mai liberă, în suprafețe largi, înregistrînd figura lui Willy Finch (1880), amicul său și combatant contra «oficialismului» promovat de grupul «Les XX».

Dar subiectul portretistic preferat este sora sa, Mitsche, pretext al numeroaselor schițe, surprinsă în atitudini casnice dezinvolve. Crochiurile îi permit desfășurarea capacității inventive tradusă prin libertate și caligrafie lineară, printr-o măiestrie și stăpînire a desenului. Impresia de calm și momentană relaxare care domină în grafică se pierde în picturile cu același subiect — Mitsche Ensor. Sint «interioarele burgheze» care te obligă prin sobrietatea și răceala lor să te conformezi atmosferei închise, silueta sorei sale conturîndu-se ca o pată de un colorit reținut în tabloul *Femeia sobră* (1881). Într-o poziție rigidă, corespunzătoare etichetei sociale, imaginea aceluiasi personaj este construită cu ajutorul unor subtile tușe colorate. Silueta sa se decupează pe un fundal luminat, monotonia ritmică a orizontalelor și verticalelor compoziției fiind ruptă de pata luminoasă a umbrelei, dispusă oblic. Pierdută într-un spațiu sufocat de mobile și amintiri, ea se încadrează în obligațiile zilnice familiare, ca în tabloul *După-amiază la Ostende* (1881). Ensor părăsește tradiția pozei portretistice, a studiului îndelungat

SCHELETE ÎNCĂLZINDU-SE,
FRAGMENT,
1889

ULEI PE PÎNZĂ, 0,75 x 0,60
TEXAS, COL. PARTICULARĂ

în fața modelului. Majoritatea portretelor sale sînt rezultatul unor surprinderi de moment, receptate și apoi elaborate în tihna și intimitatea atelierului, în lipsa subiectului. Ensor este constant acestei maniere de lucru și în cazul transpunerii aparent haotice, pe suprafețele bidimensionale, a avalanșelor carnavalești. O dată cu apariția scenelor de masă în arta ensoriană, portretele individuale definesc pe cel colectiv, în același cadru, individualitățile singularizîndu-se mai ales, cum e și firesc, prin traseul linear al faciesului și prin culoare vie, conlucrînd în același timp la specificarea portretului colectiv al poporului flamand, reunit prin pre-textul festiv.

MIRAREA MĂȘTII WOUSE,
FRAGMENT, 1889
ULEI PE PÎNZĂ, 1,09 x 1,31
ANVERS, KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN





ATTRIBUTE DE ATELIER,

1889

ULEI PE PINZĂ, 0,83 x 1,13

GAND, COL. P. LETEN

Tradiția genului portretistic în mediu flamand, reprezentată strălucit de Rubens, Rembrandt sau Hals, este continuată la sfârșitul secolului al XIX-lea îndeosebi de pictorul Henri Evenepoel. În arta ensoriană portretul este înzestrat cu valențe originale. El reflectă, în cazul lui Ensor, un mod individual de transpunere artistică a imaginilor interioare acumulate din realitate, fără obișnuita elab-

borare a compoziției paralelă studiului de model, static, plasat favorabil unghiului luminii. Este o reconstituire mentală a subiectului care se immortalizează pe pânză prin elaborări coloristice atente, proces inexistent în cazul portretelor desenate, înregistrări lineare, fugare, de o remarcabilă prospețime. Personajele din mediul ambiant, reduse numeric, se reîntâlnesc în pictură, desene, gravură, uneori studii de culoare și lumină sau încadrări în saloane semiumbrite, alteori învădate de către măștile contorsionate hilar sau dubitativ, neverosimile existențial. Realul și fantasticul se unesc prin transpunerea unor crîmpeie din existența cotidiană pe care Ensor o populează cu personaje create de imaginația sa abundentă.

«Hotarele ce despart viața de moarte sînt în tot cazul întunecoase și nestatornice. Cine oare ar putea spune unde sfîrșește una și începe cealaltă?»

E. A. POE

Adeseori calificăm imaginația ca un atribut al copilăriei, vîrstă cînd, prin linii simple, trădînd sinceritatea naivității, realul se combină într-o semantică neobișnuită. Uneori această calitate a primei vîrste se perpetuează, impregnînd opera unui pictor cu agreabilul dar aparentul aspect de joc imaginativ infantil, cum s-a întîmplat cu Miró.

Nu arareori resursele creatoare zac în străfundurile inconștientului, sufocate în germen, de-a lungul anilor. Se întîmplă însă ca ele să irumpă ceva mai tîrziu, netrădate de creațiile anterioare. Este cazul picturii lui James Ensor.

«Imaginația este mai importantă decît cunoașterea», spunea cîndva Albert Einstein. În opera ensoriană, imaginația deține un rol important.

Capacitatea creatoare a imaginației naște uneori curioase combinații de forme care dialoghează anevoios, peste secole, cu privitorul neavizat, refuzînd cifrul aprehensiv obișnuit, ca în cazul artei lui Bruegel.

Cunoaștem faptul că înclinația livrescă a lui Ensor s-a îndreptat spre scriitori a căror constituție interioară este asemănătoare cu a sa. Nu este departe de acest sfîrșit de secol XIX epoca în care romantismul înflorește, aducînd cu sine o lume de vis, de transfigurare imagistică a latențelor interioare printr-un vocabular literar sau pictural ale căror ecouri se resimt în simbolismul contemporan cu Ensor. Motivul morții, solul evului mediu sau al romantismului, obsedează

gîndirea contemporanilor pictorului. Moartea este capătul unui drum la care omul se grăbește să ajungă tot timpul, mînat de biciul destinului. «În străfundurile gîndirii oamenilor, nu există decît drumul care conduce la moarte», spunea Maurice Maeterlinck, compatriotul lui Ensor.

Pietje - de - dood, «Cumătrul moartea», cum era poreclit Ensor, va ironiza pînă la sfîrșitul vieții, prin umorul său ascuțit sau plin de înțelegere și căldură, pe acest mesager al hotarelor necunoscute.

Moartea, prezență invizibilă, se strecoară în casele oamenilor, în după-amiezile liniștite, instaurînd o atmosferă apăsătoare, ca în interioarele lui Ensor. Este aceeași prezență de care amintesc versurile lui Trakl: «Seara, cînd mierla cînta pe zidul înnoptat / Duhul celui mort de timpuriu apăru în cameră tăcut».

Interioarele pictate de James Ensor, serializate în cadrul «Saloanelor burgheze», sînt de fapt crîmpeie din viața familială cotidiană, derulată conform unui ritual, acceptat mutual de toți participanții. Lumina filtrată de draperii prăfuite pătrunde timid în atmosfera închisă, lăsîndu-ne iluzia unei atemporalități a imaginilor ensoriene de interior. În *După-amiază la Ostende* (1881), rigoarea compozițională răspunde echilibrului static al celor două personaje feminine, mama artistului și sora sa, Mitsche. Cromatica sobră este înlocuită în a doua reluare a subiectului (1910) printr-o explozie luministică devoratoare a conturilor, dar de un nivel calitativ inferior, ca majoritatea revenirilor tematice pictate după 1900. «Lumina și atmosfera mănîncă forma», consemna Ensor în jurnalul său.

Moartea, reprezentată prin schelet, ca și masca de carton, se rătăcesc printre oameni într-un cadru real, pe străzile sau în casele din Ostende. Existența independentă, spațială și atemporală a morții și a măștii subliniază prin simpla lor prezență într-un peisaj cotidian perenitatea umană.

În tablourile lui Ensor moartea ajunge să mimeze ocupațiile umane, nu arareori substituindu-se omului. În *Schelet admirînd chinezării* (1885), distingem un motiv obișnuit al recuzitei impresioniste — stampele chinezești — obiecte rătăcite în casa artistului flamand, rămase de la bunicul Haegheman, admirate în tihna camerei de către schelet.

Moartea, exteriorizare de suprafață proprie cortegiilor carnavalești flamande, răspunde gustului ensorian pentru travesti. Nu o dată s-a imaginat Ensor în personaj scheletizat, zoomorfizat, demonic, sau substituit existenței divine, jocuri sumbre sau anecdotice cu sine însuși întîlnite în pînzele sale. Arta ensoriană înregistrează disponibilitatea ludică permanentă a artistului. Jocul cu sine, ironic sau amar, jocul cu moartea, comic sau terifiant, jocul universal! Realul

**NATURĂ MOARTĂ CU CRANII,
1889
ULEI,
HANOVRA,
GALERIILE DE ARTĂ**



și neverosimilul scenelor de carnaval alternează hilarul cu angoasa, într-o descătușare imprevizibilă. Într-un spațiu obișnuit, scheletul și masca invadează străzile orașului pînă nu de mult liniștite, apariții neașteptate și bizare. Cortegiul se scurge spre un destin fatal, iremediabil, ca în gravura *Moartea urmărind turma oamenilor* (1896).

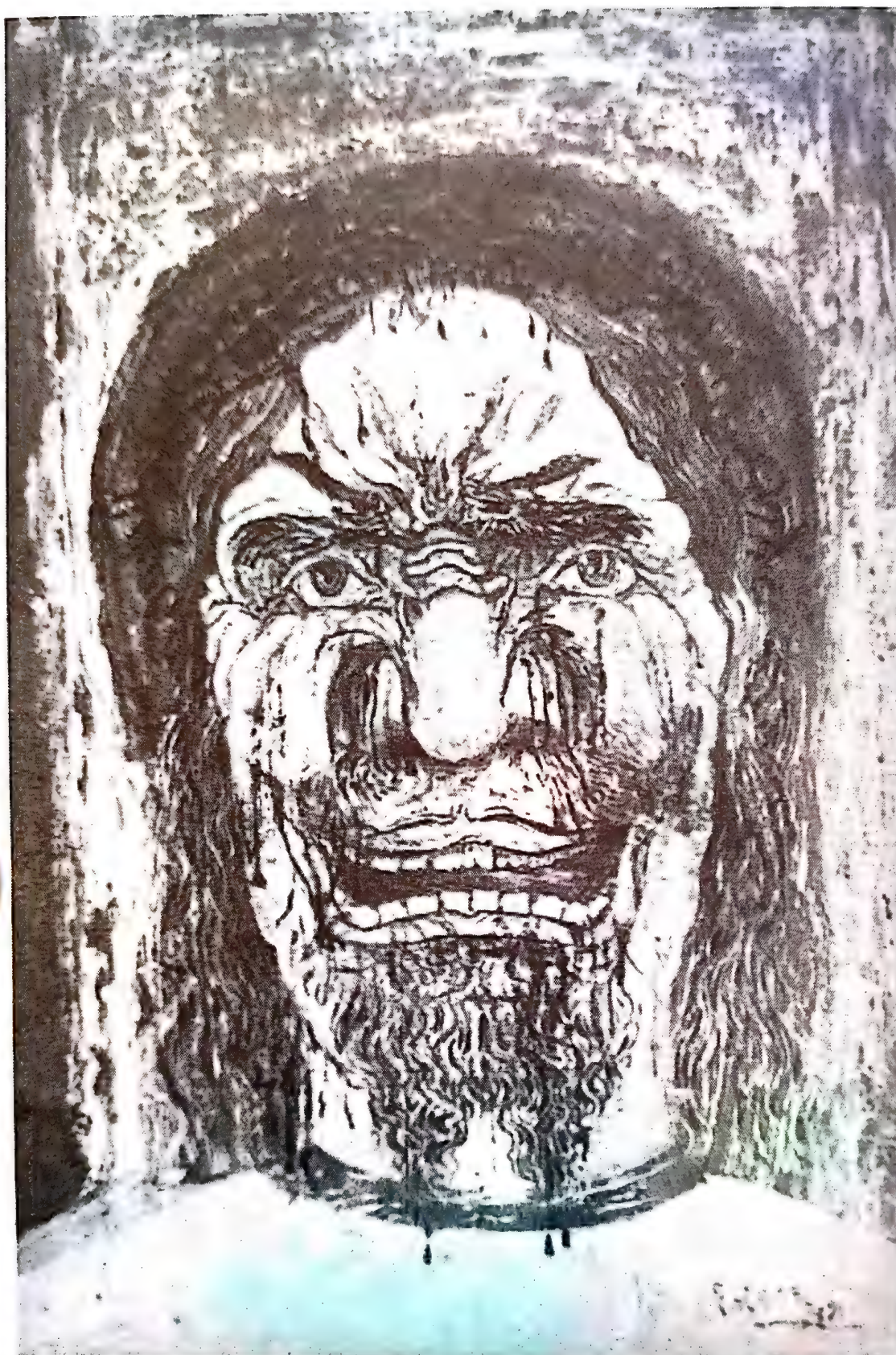
Variantele după diferitele tablouri de Rembrandt, Bruegel, Watteau, Turner sînt, pe lîngă exerciții de meșteșug, plagiate aparente. În cadrul artei ensoriene atît travestiul cît și plagiatul pot fi înțelese ca două căi de redare al propriului eu. Masca, din acest punct de vedere, poate fi un travesti, dar amplificat la scară universală. În pictura lui Ensor masca redă pentru cîteva clipe imaginea ascunsă a omului, dincolo de iluzia vizuală. Această secundă de adevăr necruțător este spicuită și reținută de Ensor din cotidian. Dincolo de figura zilnică, obișnuită și statică pe care fiecare dintre noi o purtăm, se ascunde mobilitatea surprinzătoare a feței pe care Ensor ne obligă să o privim. Există o diversitate funcțională a măștii în cadrul picturii sale, corelată de valențe afective corespunzătoare.

«Masca îmi spune: prospețimea tonurilor, expresie supraascuțită, decor somptuos, mari gesturi neașteptate, schiță tulburătoare» — iată declarația programatică a pictorului.

Teatrul măștilor (1889), tablou cunoscut și sub titlurile *Femeia cu măști* sau *Buchet de artificii*, a fost gîndit de Ensor ca un portret individual. Refuzat de comanditar ca necorespunzător idealului său despre frumos, pictorul revine asupra tabloului, accentuîndu-i impresia neatractivă. Personajul feminin central este înconjurat de măști, spațiul liber fiind invadat. Culorile vii își găsesc ecoul în diversitatea expresivă a chipurilor. Surprindem prezența aceleiași legi a contrastului vizibilă în autoportretul cu măști. Figura impasibilă și ușor zîmbitoare a femeii, subiect de studiu fizionomic și suport al jocurilor deformante ale luminii, se impune atenției noastre, fiindu-i subliniată amplasarea centrală în pagină prin măștile contorsionate ce o împresoară. Senzația de încărcat, datorată prezenței acestor figuri de carton diferite ca mărime și singulare, existînd în spațiu

FEMEIA CU MĂȘTI
(TEATRUL MĂȘTILOR, BUCHET DE ARTIFICII),
FRAGMENT,
1889
ULEI PE PÎNZĂ, 0,54 x 0,47
GAND, COL. P. LETEN,





OM SUFERIND,
1891
ULEI PE LEMN,
0,21 x 0,16
GAND,
COL. P. LETEN

ca portrete de sine stătătoare, răspunde spaimei pictorului flamand în fața vacuității spațiale.

În pictura lui Ensor masca nu este altceva decât «sinteza în urât a figurii umane», spunea Grégoire Le Roy. O asemenea afirmație îndreptățește abordarea operei lui James Ensor doar din perspectiva percepției vizuale imediate. Caricaturalul facil, cel de secundă datorat abilității penelului, este depășit în favoarea studiului psihologic și în primul rînd al celui plastic. Pentru James Ensor masca este pretext de studiu al expresivității liniei și în special al degradării contururilor prin lumină. «Viziunea se modifică prin observație. Prima viziune, cea a vulgarului, este linia simplă, seacă, fără căutări de culoare. Perioada următoare este cea în care ochiul mai exersat discerne valorile tonurilor și delicatețea lor; aceasta se încadrează mai puțin în vulgar. Ultima este cea în care artistul vede subtilitățile și jocurile multiple ale luminii, planurile sale, gravitățile sale. Aceste căutări progresive modifică viziunea primitivă și linia suferă și devine secundară» (James Ensor).

Intriga (1890) este considerată ca punctul culminant al artei ensoriene. Accentul plastic cade pe chipul uman metamorfozat printr-o studiată alchimie coloristică. Linia fermă a figurii este evidențiată prin schițarea sumară a costumației, redată în pete de culoare. Expresivitatea diferențiată a chipurilor nu se lasă descifrată decât de un ochi curios și insistent. Prima impresie de uniformitate se estompează. Invariabilul zîmbet amar al măștii nu poate deveni monoton datorită individualizării motivelor printr-o diversitate de contur a ochilor. Priviri înfricoșate, amuzate, scrutatoare sau oarbe. Fiecare chip este înzestrat cu o existență proprie. Simțim o atmosferă apăsătoare care ascunde latențe nedescătușate. Gesturi lîncede, aproape imperceptibile, drapate de masa opacă a veșmintelor. Personajele se înghesuie în prim plan, revendicîndu-și locul. Această amplasare căutată, înghesuită, lasă liber un spațiu infim, deasupra capetelor. Se poate sesiza în pictura ensoriană că ori de cîte ori subiectul principal al tabloului este constituit de un grup de personaje, mai mic sau mai mare, acestea acaparează posesiv spațiul, invadîndu-l uneori pînă la refuz. Fiecare colț de pînză corespunde unei forme umane, unor pătrunzătoare studii psihologice. Simțim permanent prezența spaimei ensoriene de golul spațial, asemănătoare celei din arta barocă. Ea atinge maximum de intensitate în tabloul *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* (1888), unde imaginea mulțimii se desfășoară panoramic și în adîncime conform legii perspectivale care se pierde din atenția noastră în fața invaziei chipurilor dezlănțuite. Datorită dimensiunilor mari, tabloul a fost pictat pe

dușumea sau agățat în cuie pe perete. Totuși, pînza se oferă privitorului ca o armonioasă construcție, elaborată în funcție de o viziune spațială unitară. Este cea mai cunoscută pictură a lui James Ensor, cu toate că din punct de vedere calitativ nu reunește sufragiile unanime ale exegeților. Pornind de la un pretext, cel al carnavalului popular, spiritul imagistic ensorian se desfășoară în voie. Masca trăiește alături de adevărata figură, balansîndu-i penelul între fantazare și realitate. În lumea privată și închisă a atelierului, toate aceste secvențe prind contur pe pînză, ordonate de dicteul imaginației.

ANIMALE MUZICANȚI (TERIBILII MUZICIENI), 1891
ULEI PE LEMN, 0,16×0,21
LA HULPE-BRUXELLES, COL. CHARLES JANSSEN,





INTRIGA,
1890
ULEI PE PÎNZĂ, 0,90 x 1,50
ANVERS, KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN

«*Intrarea lui Hristos în Bruxelles* — scria Ensor — unde mișună toată ginta dură și flască vomitată de mare... Cîștigată prin ironie, atinsă de splendori, viziunea mea se subțiază, îmi purific culorile, sînt plenare și personale».

Subiectul festiv al carnavalului servește doar ca un bun pretext de peregrinare a fețelor de carton puternic și strident colorate. Această pînză ne vorbește de un Ensor stăpîn pe secretele nenumărate ale gamei spectrale. Alternanța între culorile primare și tonurile crude conferă acuitate vizuală tabloului. Culorile se dispun în suprafețe generoase, pentru personajele din prim plan. Treptat, se reduc la multiple puncte, în perspectivă. Aparițiile hilare și grotești se perindă



INTRIGA, DETALIU

ECCE HOMO
(HRISTOS ȘI CRITICII),
1891
ULEI PE LEMN, 0,12 x 0,16
BRUXELLES,
COL. MARTEAUX,

prin fața privirii. Reliefurile colorate ale grimaselor dezumanizante sînt lăsate în voia jocurilor de lumină. Ele invadează pînă la refuz cadrul, într-o neorînduială care nu poate scăpa nici chiar ochiului neexersat. Studiul figurilor de profil obligă la înregistrarea diversității grafice. Fiecare figură are un traseu linear personal și o masă coloristică corespunzătoare caracterologic. Șirurile mediale ale fanfarei, orizontal dispuse pe pînză, odihnesc privirea prin anfilada chipurilor geometrice. Hristos călare pe măgar binecuvîntează mulțimea prin gestul tradițional. Neperturbata prezență divină, în care Paul Haesaerts ghicește auto-



portretul lui Ensor, este luată în rîs de personajele grotești ce o înconjoară. Zădărnicia binecuvîntării cerești se pierde în freamătul mulțimii peste care domnește placarda «Vive la sociale». O insesizabilă distanță îl separă pe Hristos de șirurile următoare de oameni costumați pestriț. Detaliile lineare și de culoare dezvoltă o impresie generală de dezordine căutată care impulsionează vital atmosfera tabloului. Hotarul dintre realitate, fantasmagorie și coșmar se estompează, scăldat într-o baie de lumină a purității culorilor. O lume aflată la granița dintre real și ireal, antrenată în carnavalul universal.

Intrarea lui Hristos în Bruxelles poate fi considerată ca un imn ensorian închinat luminii, cântat într-o orchestrație plastică personală. Cunoscător al tainelor picturii, Ensor este un artist rafinat, autor al unei «opere gigantești prin dimensiunile sale ca și prin spiritul său», — cum o caracteriza, prin câteva cuvinte, André De Ridder.

Studiul de expresie din *Mirarea măștii Wouse* (1889), atinge culmea realizării artistice în imaginea *Omului suferind* (1891). Dezgolită de fățarnicia măștii, figura umană izbește privitorul prin veridicitatea redării. Simbol al suferinței umane universale, chipul amintește de chinul legendar al lui Hristos. Contorsiunea crispată a trăsăturilor este accentuată de tonurile sanguine. Se evidențiază astfel clar mesajul: neputința umană în fața zădărniciiei universale. Vibrează aici o coardă plină de gravitate a artei ensoriene.

Omul suferind este contemporan cu *Măști revendicându-și un spânzurat* (1891). Ultima pînă pictată se situează la antipodul rezonanțelor afective proprii celeilalte, dar este considerată superioară din punct de vedere calitativ pictural. Narația din *Măști revendicându-și un spânzurat* oscilează între comic și tragic. Uneori scenele nu mai sînt organizate pe înțelesul tuturor, ci conform unor reguli stabilite în comun de Ensor și prietenul său, Ernest Rousseau fiul. Ritualul jocului real improvizat ad-hoc de cei doi amici este vizibil în imagistica pînzei *Măști revendicându-și un spânzurat* (1889) sau în *Disperarea lui Pierrot* (1892). Întîmplările reale, cotidiene, frecvente în pictura lui Ensor, sînt ascunse de personaje mascate, fără identitate. Pierrot nu este altul decît Ernest Rousseau fiul, resemnat și umil în fața părintelui său, personajul impozant văzut din profil. Înconjurat de măști nedumerite, cu un aer absent sau batjocoritor, printre care recunoaștem și pe Mitsche, sora pictorului, figura lui Pierrot transmite celui neavizat de corespondența dintre scena reală și cea imaginată atmosfera clasică a lumii circului. Dispuși în semicerc, personajele din prim plan ascund parțial schița portretistică a lui Ensor, asupra căreia același Ernest Rousseau fiul se apleacă, chirurg fiind, pentru a-i extrage «piatra nebuniei». Două siluete, Arlechin și Colombina, se desenează ferm pe fundalul calm. În acest tablou, studiul portretistic, înțeles de artist ca mod de redare a particularului fizionomic, se întîlnește în același spațiu cu motivul măștii, simbol al depersonalizării umane. Tipul de compoziție este frecvent în pictura lui Ensor, personajele mascate se înghesuie în prim plan, uneori în jurul unui subiect principal central.

Măștile și moartea (1897) repun în pagină, de această dată în același cadru, cele două motive constante ale artei ensoriene, masca și scheletul. Mesagerul

MUZICĂ
PE STRADA
FLANDRE,
FRAGMENT,
1891
ULEI PE LEMN,
0,24 x 0,19
ANVERS,
KONINKLIJK
MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN



morții, scheletul, este acceptat de toți cei din jur, fiind de altfel o prezență nesesi-
zată, un destin inevitabil al umanității. Viața se derulează conform unui program
pe care, retroactiv, îl putem reface, dar permanent amenințată de moarte, a cărei
existență tăcută printre noi o ignorăm conștient. Este de altfel subtextul tabloului.

După 1900, în arta lui James Ensor nu mai revin motivele morții și ale măștii.
Acestea sînt definitorii pentru perioada plenară a creației ensoriene, cea a anilor
1880—1900, concomitente cu tablouri care trădează o liniște interioară, cum ar
fi peisajele sau naturile moarte, ca și portretele, în care ritmul compozițional este



MĂȘTI
REVENDICÎNDU-ȘI
UN SPÎNZURAT,
1891
ULEI PE PÎNZĂ,
0,59 x 0,74
ANVERS,
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN

SCHELETE
REVENDICÎNDU-ȘI
UN HARENG-SAUR
1891
ULEI PE LEMN.
0,155 x 0,21
BRUXELLES,
COL. BÉNÉDICT
GOLDSCHMIDT.

pregnant, total opus neorînduiei imaginilor cortegiilor populare. O surprinzătoare forță de creație deslușim în arta ensoriană, a cărei diversitate de exprimare nu poate fi trecută cu vederea. Seninătatea atmosferică a unor pînze corespunde înclinației înnăscute a artistului spre liniște și singurătate. Tablourile în care moartea și masca se întîlnesc în același spațiu, ca două modalități de exprimare ale travestiului uman sînt, pe lîngă pretexte de studiu coloristic, ecouri ale concepției sceptice și ironice ale lui Ensor în fața vieții. Saltul de la hilar la terifiant se face pe nesimțite, în același spațiu vizual, reușind de această dată să reunească



din fragmentele imagistice ale vechilor maeștri cele două noțiuni care domneau separat. Artă lui Ensor poate fi descifrată de orice iubitor de artă. Dincolo de implicațiile de ordin psihologic, spiritual sau concepția de viață, creația sa se construiește, aparent și la primul contact, pe înțelesul tuturor. Dincolo de iluzia comprehensivă trebuie căutată însă personalitatea și originalitatea operei lui James Ensor.

În fața pânzelor sale, ne izbește sinceritatea viziunii. Scheletul constructiv al pânzelor poate fi recunoscut zilnic, în ambuscada cotidiană din jurul nostru.

Ceea ce ne obligă Ensor să privim este imprevizibilul universal, cel al chipurilor umane, mascate privirilor noastre absente, pe care le descoperim cu surpriză. Este o lume reală, văzută însă de un spirit înclinat spre spicuirea neverosimilului și neobișnuitului, o lume care își urmează, neperturbată, destinul. Extraterestrul visului romantic, în care demonii și moartea populau imaginații hipersensibile, se caligrafiază pe pinzele artistului flamand, făcând casă comună cu realul. Opera sa se află la răscrucea de drumuri dintre visul romantic și atemporalitatea «suprarealistă». Din acest duet s-au născut figurile încremenite și grimasante ale măștilor care azi ne privesc ostentativ vorbindu-ne despre o lume curioasă și unică. Tema măștii, depășind obișnuitele resurse ale imaginației, trădează în arta ensoriană o concepție deosebită și personală asupra vieții, subordonându-și mijloacele expresive plastice izvorite din sensibilitatea artistului, legate de atmosfera interioară specifică actului creator.

«Totul este materie de pictat, totul este bun de pictat, totul este frumos de pictat».

JAMES ENSOR

Natura moartă ne poartă într-o lume calmă, în care domnește tăcerea veșnică a obiectelor. Un univers al formelor neînsufletește reconstituit, prin culoare, pe suprafața pinzei. Continuator al tradiției flamande, prin Jan Bruegel, Frans Snyders, Jan Fyt sau Rubens, Ensor este animat de același gust pentru detaliu, pentru transparența culorii. Decorativul, care pentru natura moartă flamandă este un imperativ, se pierde la Ensor în favoarea expresivității și strălucirii culorii. Spiritul său analitic explorează obiectele din imediata apropiere, aceleași în toate naturile statice, dar dispuse conform unor organizări spațiale variate. Sînt obiectele adunate în magazinul de curiozități, sau accidentale depuneri marine pe nisipul țărmului.

O temă precum cea din tabloul *Calcanul* (1899) suferă numeroase reveniri de-a lungul anilor. Informa masă de carne albă devine suportul reflexelor luminii, modelu variat al suprafeței flasce, înviorat de privirea penetrantă și fixă a celor doi ochi. După cum subliniază și Charles Sterling, *Calcanul* lui Ensor se distanțează de analiza exactă exersată pe același motiv de către Chardin. Staticitatea naturilor moarte ensoriene ascunde în fapt resorturi vitale înăbușite.



ADEVĂRAȚII JUDECĂTORI, 1891
ULEI PE LEMN, 0,38 x 0,46
BRUXELLES, COL. P. DE WEISSENBRUCH

Pînza din 1899 înfățișează un calcan într-o lumină darnică, asemănător imaginii umane, acoperit de o mască de resemnare și distanțare. Expresia împietrită a calcanului creează o atmosferă de tensiune, la o scară redusă față de cea germinată de mulțimea mascată.

Iluzia transparenței materiei se degajează în pînza *Natură moartă cu fructe* (1889). Prospețimea căutată a tonurilor conferă imaginii un anume naturalism. Fructele dospite se orînduiesc pe masă și în farfurie conform unei scheme dictate de legi ale culorii. *Florile și legumele* (1896) ne introduc într-un spațiu solar, în care culorile primare ies în evidență prin arii circumscrise preferențial. Sîntem departe, la această dată, de naturile moarte din cunoscuta perioadă «sumbră», populate de obiecte terne recrutate din magazinul bunicului Haegheman.

James Ensor este cunoscut și ca pictor al mării, al splendorilor acvatice rătăcite de valuri prin nisipul țărmurilor părăsite. Un univers al formelor filigranate de un meșter necunoscut, al cărui tezaur inepuizabil își trimite mesagerii spre noi. *Cochiliile* (1895) își definesc contururile în lumina necruțătoare a zilei, împrumutînd culorile solare ale nisipului. Acest omagiu adus luminii îndreptățește nenumăratele fraze adresate ei de Ensor. Crustaceele și cochiliile nu se regăsesc pe suprafața împăstată prin decupajul formal ci — așa cum spune Ensor — «prin forma luminii, construcția luminii». Fundalul marin, deținător al secretelor lumii adîncurilor, ocupă un teritoriu extins, accentuînd prim planul încărcat de podoabele sale baroce.

Recuzita ensoriană se îmbogățește prin *Atributele de atelier* (1889). Albeața ghipsului contrastează cu suprafețele sferice strălucitoare metalic, într-un spațiu ocupat pînă la refuz de obiecte strict și invariabil delimitate și măști de carton. O saturare spațială în care studiul formei se combină cu cel al culorilor. Situată în plan alături de obișnuitele recuzite ale naturii moarte îl va impresiona în 1911 pe Emil Nolde, cu ocazia unei vizite făcute artistului flamand, într-o asemenea măsură, încît va deveni un motiv recurent și în pictura acestuia.

Perioada în care James Ensor este fermecat de frumusețea peisajului marin corespunde în arta franceză cu activitatea pictorilor impresioniști de

MAȘTILE

1892

ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 x 0,80

BRUXELLES,

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS



marine. Precedați de acuareliștii englezi, printre care Bonington și Jongkind, sau de romanticii Delacroix, Dupré, de realiștii Corot sau Courbet, marinele devin pretexte de studiu al «senzațiilor luminoase» la impresioniști. În mediul artistic belgian lucrează în această perioadă Guillaume Vogels, al cărui renume de peisagist se impune atenției contemporanilor săi, cât și pictorul de marine Artan. Peisajul capătă adepți printre artiștii belgieni, Ensor fiind doar accidental

BĂRCI NAUFRAGIATE,
CĂTRE 1892
ULEI, 1,00 x 0,90
BRUXELLES, COL. G. VAN GELUWE





CALCANUL.

1892

ULEI PE LEMN, 0,80 x 1,00

BRUXELLES, MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS

un pictor de marine. Peisajele sale sînt în primul rînd suporturi de studiu valoric al luminii. Ele devin cu timpul fundal al scenelor de masă sau suport al compozițiilor.

Peisajul citadin — cadru de pelerinaj al cortegiilor umane — se bucură de o atenție mai mare din partea lui James Ensor. Rareori peisajul constituie pentru Ensor o «frumusețe meteorologică», sau notații de «sezon, oră și vînt», ca la impresionistii francezi. Primele vederi ale cîmpiei flamande, ale țărmurilor marine, sînt realizate în tușe timide și culori declinate în tonuri sobre, datate fiind înaintea școlarizării la Bruxelles. Urmează o etapă coloristică plinară, apoi calmul peisagistic, de atmosferă obosită care nu mai amintește de loc de accentele nervoase ale manierei ensorienne dinainte de 1900. Avem de-a face constant cu o filtrare rafinată a culorilor din natură printr-o afectivitate educată inconștient de bogăția atmosferică și împrespătatul climat marin. Prospețimea și strălucirea tonurilor, păstrate pînă azi, sînt rezultatul captării și îmbinării armonioase a valorilor luminoase. Mediul solar marin nu a constituit pentru Ensor un motiv peisagistic în sine, ci în primul rînd o ocazie de studiu a combinațiilor culorilor. Ensor este un spirit deschis influențelor de moment ale naturii, ale mediului ambiant. O dată depășită perioada preferențială a tonurilor închise, lumina acaparează avid pînzele, invadîndu-le. Este acel glas neauzit al picturii care îi vorbește despre «soare, cer, zi, lumină, totdeauna lumină». Epatantele și strălucitoarele culori ale măștilor, dulcea și calina lumină a peisajelor marine, sau filtrarea valorică a luminii din interioare răspund unui complex constituant interior, psihic și spiritual. Nu poate fi vorba, la Ensor, de o sedimentare intelectuală de durată a intenției creatoare. Pînza, la el, înregistrează bagajul interior de impresii receptate din real. Este o vădită libertate de execuție care nu permite reveniri. Ensor nu se încadrează printre acei artiști care poposesc vreme îndelungată în fața șevaletului sau revin, în timp, asupra aceluiași tablou. «Momentaneismul» său, adeseori menționat, ține de înregistrarea vizuală și de tehnică. Fondul receptacular latent se declanșează datorită unui resort invizibil, iar impulsurile imagistice și afective interioare sînt selectate și orînduite de o personalitate creatoare înzestrată cu o inventivitate remarcabilă. Reluările tehnice nu se greșesc pe același suport. În creația ensoriană există o revenire și o reluare tematică, practică după 1900. Orice artist, o dată fixat universul tematic și de referință, se reîntoarce, mai mult sau mai puțin vizibil, asupra creației sale. Cu alte cuvinte, există o involuntară stereotipie tematică și uneori chiar a manierei artistice, sesizabilă după trecerea pragului plenarei afirmări valorice. În funcție de nivelul estetic al operelor, inevitabila caracteristică se evidențiază sau se estompează în fața spiritului cercetător. Creația ensoriană, după 1900, înregistrează reluări tematice dar de un nivel artistic în general inferior. Calmul execuției și monotonia tematică își revendică locul preferențial, pînă la sfîrșitul vieții pictorului.



FECIOARA CONSOLATOARE,
 1892
 ULEI PE LEMN, 0,46 x 0,38
 GAND,
 COL. A. TAEVERNIER

Reluând ideea unei apropieri de impresionismul care bulversa viața artistică a Parisului din a doua jumătate a secolului XIX, putem semnala mai ales o tangență tematică, cea a manierei tehnice ocupînd locul secund. Peisajele citadine din pictura ensoriană sprijină afirmația de mai sus. Este o apropiere mai mult fortuită,



dacă ne gândim la faptul că Ensor a trăit retras din vîltoarea vieții artistice, opțiune provocată dar și în consens cu constituția sa de solitar.

Departe de tumultul cotidian citadin, peisajele ensoriene trădează o anumită nostalgie și repaus, cel al după-amiezilor toride. Strada Flandre, văzută din geamul atelierului, devine un subiect constant, observată fiind mereu în conjunctura atmosferică impusă de scurgerea inevitabilă a anotimpurilor. Iarna impune tonalități alternative de griuri și alb, declinate sobru prin forme care își pierd conturul în pasta abundentă. Aceeași stradă își etalează rectilinia alură scăldată într-o fluidă baie de

SCOICI,
1895
ULEI PE PÎNZĂ,
0,81 x 1,00
NEW YORK,
COL. SAM SALS



FLORI ȘI LEGUME
1896
ULEI PE PÎNZĂ,
0,79 x 0,98
ANVERS,
KONINKLIJK
MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN

lumină în *Strada Flandre însorită* (1881). Căruța părăsită în mijlocul străzii accentuează impresia de abandon temporar. Într-un colț, la o masă, două siluete de culoare închisă se odihnesc, ființe dominate de spațiul citadin. Planul ferm al construcțiilor se pierde în lumină, prin tușe jucate, divers pigmentate. Traseul rectiliniu câștigă în amploare și fermitate în *Muzică pe strada Flandre* (1891). Dispunerea preferențială pe verticală creează un ritm, cel al clădirilor, echilibrat de cel al fanfarei militare. Chipurile se estompează prin trăsături comune, pînă la depersonalizare, reduse la schița consemnativă de masă. Sobrietatea atmosferei festive se degajă atît din echi-

librul compoziției, cât și din ritmul cadențat al personajelor. Sîntem departe de exuberanța coloristică și dezordinea lineară a «Străzii Montorgueil pavoazăată» (1878), văzută de Monet. Ordinea ostentativă a tabloului se atenuează printr-o prospețime tonală accentuată, ceva mai tirziu, de fovi. Spiritul ensorian înclină, cu timpul, spre consemnarea traseelor lineare citadine, geometric delimitate, prin forme clare și uniform colorate. *Acoperișurile la Ostende* (1898) rețin esențialul din peisajul

MEDICII PROȘTI,
1895
GRAVURĂ PE ARAMĂ,
0,178 x 0,253
GAND, COL. A. TAEVERNIER





BUCĂTARI PERICULOȘI,

1896

ULEI PE LEMN, 0,38 x 0,46

GAND, COL. ROLAND LETEN



ACOPERIȘURI LA OSTENDE,
FRAGMENT, 1898
ULEI PE PÎNZĂ, 0,48 x 0,70
BRUXELLES,
COL. PAUL
PECHÈRE-WAUTERS

MOARTEA ȘI MĂȘTILE,
1897
ULEI PE PÎNZĂ, 0,785 x 1,00
LIÈGE,
MUSÉE DES BEAUX-ARTS

deschis privirii de la fereastra atelierului. Un conglomerat de case se profilează pe cerul senin. Nu putem surprinde nimic din tensiunea operelor precedente. Atît naturile moarte cît și peisajele ensoriene de acum degajă o atmosferă liniștită, consemnativă adeseori. Este o altă imagine a lui Ensor, cea care aduce cu sine repausul vizual, răstimp de decantare și filtrare estetică a mesajului uman și artistic pe care-l poartă viziunile sale populate de măști.

În cadrul creației lui James Ensor apar adeseori și figuri ale oamenilor din popor. Nu surprindem acel gest obișnuit de compasiune, ci un spirit care combină



analiza cu sarcasmul. Sînt chipuri de pescari, cărbunari sau oameni săraci care nu își găsesc drum în viață, mereu prinși pe pînză în atitudini variate, într-un cadru redus la esențialitatea obiectelor uzuale. Chipul muncitorului, mai rar întîlnit în opera ensoriană, devine constanta tematică a creației compatriotului său, Constantin Meunier.

Ne-am oprit, pentru scurtă vreme, asupra acestui aspect al creației ensoriene cu intenția de a consemna diferența surprinzătoare în domeniul modalității de selecție a imaginilor și a soluțiilor artistice, în această perioadă față de cea în care el ni se

înfățișa mai ales ca pictor al mulțimilor mascate, al chipurilor umane deformate de resorturi ascunse, al cortegiilor interminabile conduse de destin pe drumul morții. Se mai pot încă descoperi nenumărate similitudini, uneori inevitabile, între tablourile menționate în paginile anterioare, deosebite ca univers tematic și atmosferă. Desigur, orice creație artistică se pretează unor variate abordări teoretice care ating, nu arareori, acel joc agreabil de cuvinte străin intențiilor creatoare ale artistului. Dar unanim acceptată este afirmația că opera lui James Ensor scapă intențiilor de clasificare sau de încorsetare în mișcări și curente artistice, izvorită fiind dintr-o capacitate inventivă acționată de un spirit caustic și sceptic în fața vieții. Formularea cea mai adecvată a găsit-o tot Ensor care, referindu-se la pictura sa, spunea că ea este cea «ultimă plăcere oferită de hazardurile existenței».

«Linia corectă nu poate inspira sentimente înalte, nu cere nici un sacrificiu, nici o combinație profundă. Dumană a geniului, nu poate exprima pasiunea, neliniștea, lupta, durerea, entuziasmul, sentimente atât de frumoase, atât de mari, nici măcar o participare. Triumful său este stupid; are aprobarea spiritelor superficiale și limitate, reprezintă femininul...»

JAMES ENSOR

Gravura este adeseori considerată ca o piatră de încercare pentru artiști, corelată fiind cu imperativul cunoașterii profunde a tainelor de meșteșug ale genului. Dincolo de imperativul tehnic menționat, se impune luarea în discuție a coeficientului de originalitate, capacitate creatoare și personalitate, noțiuni fără de care orice gravură nu poate aspira la un loc printre artele frumoase. Gravura ensoriană ne demonstrează, peste decenii, ca de altfel și pictura, fantezia și harul creator al artistului flamand, individualitatea și facilitatea sa în exprimare.

Gravura completează imaginea pe care încercăm să i-o schițăm. Ea reia, pe altă coordonată tehnică, varietatea tematică întâlnită în pictură: portrete ale amicilor sau autoportrete, măști, schelete, personaje zoomorfizate, compoziții ale pelerinajelor acaparatoare de orizonturi, peisaje dominate de liniște sau instantanee din viața estivală ostendează. Sarcasmul și verva caustică a lui Ensor se aventurează, secondate de forța expresivă a caricaturii, în mediile sociale cele mai diverse; judecători «adevărați» surprinși în obișnuita lor ipostază de obiectivitatea neimplica-



MOARTEA
URMĂRIND
TURMA
OAMENILOR,
1896
GRAVURĂ PE ARAMĂ,
0,241 x 0,182

tului, plictisiți sau sîcîți și enervați, medici chemați la paturile bolnavilor, cărora li se asociază inevitabil scheletica moarte, reuniunile festive tradiționale ale vulgului, camerele ascunse și izolate atenției oficialităților, în care viața de noapte a prostituatelor își derulează, conform obiceiurilor casei, cursul monoton. Acest univers explorat cu ascutime critică și curiozitate în straturile sale cele mai diverse este alternat cu imagini spicuite din lumea basmelor și a feericelor istorioare flamande sau din cea biblică. Fiecărui subiect, dezgolit de falsa imagine pe care omul obișnuit o reține automat, îi răspunde o transpunere compozițională corespunzătoare unei anumite stări afective. Linia își trasează traiectoria, uneori timid și abia perceptibilă, împletind o fluidă pînză atmosferică. Ductul negru și curgător fixează anatomii respingătoare prin veridicitatea lor. Firul conducător, asemenea eforturilor de țesător ale unui păianjen, acoperă continuu suprafața imaculată din *Catedrala* (1886). Uneori rectilinia directoare se frînge în repetate rînduri, nervoasă și angulară, descriind modelări faciale curioase, neuniforme și neașteptate. Înfloriturile decorative baroce ale portretelor sau accesoriilor de costum de epocă rămîn sinuoase și îngroșate pe hîrtie. Linia devine purtătoarea mesajului afectiv al artistului, captînd rezonanțele unei interiorități sensibile la ecourile realului. Opțiunea planimetrică diferă pentru fiecare cadru, dirijînd labirintul linear conform hazardului fantazării, refuzînd încadrarea preconcepută, ceea ce atribuie singularitate artistică gravurii ensoriene.

Se cunosc 133 de stampe create în decursul a două perioade, 1886—1889 și 1895—1899. Dar diversitatea compozițională, de tematică și de rezolvare tehnică refuză încorsetarea prin defalcări temporale, ca de altfel toată creația lui James Ensor. Spiritul cercetător este obligat să-și contureze o imagine de ansamblu, imperativă pentru opțiunile următoare preferențiale.

Agerimea observației mediază constant traducerea pe suprafața plană, printr-un translator imaginativ, unic cunoscător al limbajului personalității interioare, a crîmpeiilor hazardate ale cotidianului peste care obișnuita percepție vizuală umană trece netulburată. *Băile din Ostende* (1899) își găsesc punctul de plecare inspirator din peisajul jurnalier estival oferit ochiului prezent cu toate peripecțiile sale individuale. Gravura ensoriană, ca de altfel întreaga operă, invită spre înțelegere și percepere a mesajului, indiferent de caracterul său — tragic, comic sau consemnativ imagistic. Dincolo de impresia globală, fiecare lucrare de acest gen degajă o anecdotică personală, ca în cazul gravurii mai sus citate. Bonele își păzesc la mal odraslele lăsate sub aripa lor atît de ocrotitoare, acestea se joacă cu bărci confecționate sau construiesc castele de nisip, ca și cînd nimic nu s-ar fi schimbat și nici nu

se va schimba vreodată din ritualul ludic infantil. Alții se bălăcesc în apă stropind nepăsători pe cei din jur, sau învață cum se poate obține un echilibru orizontal acvatic, uneori proiectându-și la suprafață uniforma pereche a tălpilor, al căror posesor își tachinează vecinul pe sub apă. Silueta cam ovală a doamnei care nu-și uită nici printre valuri ocrotitoarea umbrelă, pășește solemnă și solitară, iar domnul simandicos trece impasibil fără să-și stropească lorgnon-ul. Baia ostendază își orînduiește oaspeții în șiruri orizontale, despărțite de văluroase unduiri marine, rigoare compozițională care se ascunde la prima vedere în spatele unei neorînduiei amăgitoare. De pe mal, vizitatorii privesc amuzați, unii cu binoclul chiar, alții plictisiți de atmosfera toridă și de spectacolul ce li se oferă pe gratis, obligați fiind, datorită salariului ce îl primesc pentru munca depusă, să se transforme în martori cotidieni. Nu lipsesc perechile de îndrăgostiți, sau cele trecute de un prag al vârstei, înzorzonate vestimentar. Toată familia a ieșit la soare, chiar și cîinele, care se lăfăie în apă alături de stăpîn. Unduirile sinuoase ale liniei sînt întrerupte doar de geometria precisă a cabinelor plasate conglomerant spre orizont. Deasupra întregului peisaj, în care fiecare detaliu devine autonom prin importanța mesajului anecdotic conținut, se ridică un soare blînd și zîmbitor, imagine fidelă celei pe care doar inocența infantilă o poate plăsmui. O zi obișnuită din viața estivală ostendază, devenită pretext compozițional pentru artistul flamand. Poate că nu atît imaginația sa joacă în acest cadru un rol important, cît surprinzătoarea capacitate de a atribui obișnuitului investiții ale hazardului anecdotic, transpus original într-un cadru cu valoare testimoniară. Linia se ondulează în voie, instaurînd un calm al cadrului. Fiecare personaj se individualizează prin instantaneul acțiunii, fără să putem întîlni vreo reluare de atitudine îndreptățită de furnicarul uman. Imaginația artistului refuză hazardata sau intenționata stereotipie, spiritul creator desfășurîndu-se în larg, împlinit de o aprofundată cunoaștere a meșteșugului. Ceea ce surprinde posterior infiltrării vizuale în acest univers estival este capacitatea lui Ensor de a reține esențialul tipologic și de a transpune într-o suprafață un episod obișnuit, surprinzînd varietatea ipostazelor participanților.

Moartea urmărind turma oamenilor (1896) reia unul din subiectele întîlnite în picturi, șuvoiul uman pierdut la orizont urmărit de scheletica moarte, de data aceasta reprezentată cu atributul său cunoscut, coasa. Revenirea tematică din domeniul picturii în cel al gravurii corespunde unei îngrădiri de univers inspirator, valabilă în cadrul oricărei creații, diferențierile calitative și estompările monotoniei opțiunilor corelîndu-se automat de personalitatea artistului. Revenirile și reluările de acest gen din creația ensoriană nu ating ostentația vizuală și nu obligă privitorul la

PROCESIUNEA POCĂIȚILOR
DIN FURNES,
1913
ULEI PE PÎNZĂ, 1,30 x 1,62
MÜNCHEN,
STADTGEMÄLDESAMMLUNGEN



canonica luare de cunoștință printr-o compartimentare existențială istoric, aceasta datorită rezolvării estetice originale.

În *Moartea urmărind turma oamenilor* chipurile descompuse de o calamitate ignorată sau necunoscută se decupează clar, oferindu-ne aceeași diversitate tipologică întâlnită în *Intrarea lui Hristos în Bruxelles*. Învălmășeala stradală își găsește ecou celest, prezențele scheletice neobservate de participanți aduc cu sine terifiantul și angoasa, dezlănțuirile fizionomice mascînd pînă la neverosimil chipul uman. Mai este un pas pînă la descompunerea totală. Chiar scheletul își împrumută atribute exterioare zoomorfe, astfel încît hotarul dintre viață și moarte se estompează într-o lume neobișnuită pentru noi, cea în care realul și infernul se întîlesc.

Medicii proști (1893) ridiculizează incapacitatea profesională dublată de avariție. Alinarea scontată cîndva de pacient duce treptat la furie și în cele din urmă la moarte, căreia îi este rezervat ultimul drum spre suferind. Ironia declarată la adresa pregătirii profesionale și obiceiurilor medicilor este sintetizată de textul lapidar aflat în subsolul paginii, construit într-o claritate succintă a mesajului, valabilă și pentru imagine. Domeniul pornografiei, atît de atacat la sfîrșit de secol XIX și începutul lui XX, este explorat și de Ensor, fiind o «epidemie» în lumea artistică a vremii, cum afirma Félicien Rops.

Atmosfera înfricoșătoare a ultimelor decenii este hrănită cu zvonuri sau fantazări despre vampiri sau mîncători de cadavre, cu istorisiri despre actele vrăjito-rești binefăcătoare sau cele diavolești. Existența demonilor plutește în aer, omniprezentă și invizibilă. Ei apar reprezentați de către artiștii epocii și nu este de mirare că-i întîlnim atît de des în gravura ensoriană, ecou al pulsațiilor fantazării populare înregistrate de artist.

Coefficientul tensional al subiectelor corespunde unei expresivități lineare. Este de altfel echilibrul atmosferic al gravurilor ensoriene, constant detectabil în toată creația.

Catedrala (1886) este cea mai cunoscută aquaforte a lui James Ensor. Se auto-certifică aici cunoscătorul deplin al tainelor desenului care el însuși se proclama a fi în primul rînd un colorist. Silueta gotică a catedralei se profilează maiestuos pe orizontul imaculat, printr-o dantelărie de contur și detaliu. Pavoazarea trădează evenimentul festiv la care participă mulțimea în jurul monumentului. Prim planul este acaparat de poporul flamand, figurile relevînd o uimitoare consemnare a detaliului. Grotescul, vulgarul și hilarul stăpînesc contorsionarea chipurilor înghesuite într-o imperceptibilă curbă. Ritmatele șiruri ale soldaților contrastează cu libertatea lineară a primului plan și a fundalului, obligînd ochiul la cadențarea orizontalelor și



AUTOPORTRET
ÎN TRE MĂȘTI,
1899
ULEI PE PÎNZĂ,
1,20 x 0,80
ANVERS, COL. CLÉOMONT
JUSSIANT



verticalelor riguros desenate. Sobrietatea compoziției se detașează ca manieră de cunoscutele avalanșe carnavalești în care abia după o familiarizare îndelungată cu imaginea se poate detecta rigoarea compozițională. Catedrala domină sever mulțimea, martoră a peregrinărilor tradiționale ale oamenilor, a perenității vieții. Este transpunerea fluxului vital al realului și nu a ideii artistice. Gravurile lui Ensor ne vorbesc de acel desenator, nu mai prejos de faima cunoscută a coloristului.

BĂILE DIN OSTENDE,
1899
GRAVURĂ PE ARAMĂ,
0,224 x 0,279

Se poate face o întreagă literatură pe marginea stampelor ensoriene, vorbindu-se despre nota de originalitate sau personalitate a artistului, despre fantezie și transpunerea realului citadin, despre lirismul și vapoasă atmosferă a peisajelor marine, sau ritmica panoramă stradală, despre compacta avalanșă umană în care chipurile individualizate prin rictus facial descriu neașteptate fizionomii, întâlnite de Ensor în cele mai obișnuite locuri, pe străzile ostendeze sau în interioarele burgheze liniștite unde nimic nu se petrece, iar timpul se scurge fără să lase vreo urmă, sau de acele portrete veridice ale companionilor de viață, uneori deformate, sau cele neschimbate de veacuri ale demonilor și morții. Toate aceste devieri posibile ce țin de capacitatea analitică și de fantezia proprie exegeților sau a admiratorilor opereii sale duc inevitabil la un coeficient comun, cel al măiestriei artistice, conturându-ne, indiferent de subiect, imaginea unui Ensor care nu a oscilat peste decenii de la tatonările timide spre așa-zisa maturitate artistică și împlinirea profesională. Trecherile sînt, dacă nu inexistente, cel puțin imperceptibile, Ensor fiind unul din rarii artiști a căror creație trădează o constanță în orizontul inspirator explorat, transpus original într-un limbaj tradițional și sigur ca tehnică artistică, excluzînd monotonia imagistică și soluțională. Corespondența afectivă între subiect și traiectoria liniei recurge la angularități distincte sau la sinuozități domoale și aerate, uneori la barocizări decorative. Ensor se simte total liber în lumea sa de vizionar, opțiunile nederijate ca tehnică și subiect fiind ecoul material al unei interiorizări stimulate permanent de o imaginație fertilă axată pe o capacitate personală de esențializare a datelor realului. Uneori nostalgic, creînd o atmosferă apăsătoare ca în peisaje, sau amuzîndu-se neimplicat de scenele umoristice care ne trimit cu gîndul la Goya, sau la umorul unui Hogarth, alteori uzînd de o fantazare exuberantă dar nu atît de stranie ca a lui Bosch, James Ensor desenator își egalează faima de colorist, amintîndu-ne nu arareori de măiestria de aquafortist a predecesorului său Rembrandt.

Revenirile tematice din pictură în grafică ne oferă o altă notă comună, impusă de stagnarea capacității creatoare ensoriene de la sfîrșit de secol XIX. Cauzele metamorfozării radicale a lui James Ensor, din creator într-un om metodic

și tipicar cu corespondența sa (răspunsurile și scrisorile fiind orînduite și consemnate scrupulos), ocupat cu transcrierea pe hîrtie a gîndurilor și teoriilor despre artă, constituie misterul existenței artistului flamand.

Ensor gravor este sigur pe arta sa, pare că uită întrebarea ce-l obseda aflîndu-se printre culori: «Cum să conduci această minunată lume rebelă?» Compoziția are cuvîntul, de această dată, cu rigoarea schematică pînă în cele mai mici detalii și la cele mai reduse dimensiuni.

*«Mă trezesc în disperarea / Unei noi zile, din dorințele
mele / Încă nedesenate / Încă neîmpăstare de culoare / Alerg
acolo — sus / Spre penelurile mele uscate / Și tot astfel
ca și Hristos sînt crucificat / Fixat cu cuie pe șevalet.»*

MARC CHAGALL

Tentațiile comentării și consemnării creației lui James Ensor sînt ispititoare și acaparatoare, în vederea certificării unor documente sau perioade mai puțin cunoscute din arta ensoriană, atît pentru specialiști cît și pentru omul de cultură, înclinat spre încadrări istorice de referințe largi, sau pentru amatorul de artă care se trezește uimit și fascinat de insolitul picturilor, stampelor, acuarelelor și desenelor artistului flamand, captivat fiind de plăcerea descifrării unui univers imaginativ original.

Dacă am spicui din gîndurile lui Emile Verhaeren, admirator al creației ensoriene și martor al derulării vieții artistului, căruia i-a închinat un studiu monografic, am reține lapidara și concentrata formulare de situare istorică a lui Ensor: «o operă la confluența a două oaze», sintetizînd în cîteva cuvinte climatul artistic al sfîrșitului de secol XIX. Fără vreo intenție deliberată de încadrare într-o mișcare artistică sau curent, James Ensor a rămas observatorul detașat al acestora, așa cum de altfel și declara. Încă din primele decenii ale secolului XX, tinerii artiști îl consideră ca părinte spiritual — Rik Wouters, Constant Permeke sau Pavel Delvaux —, iar compatrioții îl reclamă ca pictor național, alături de Rubens, Van Eyck, Bosch, Bruegel sau Teniers.

Aflată la pragul dintre două concepții de abordare a artei, pictura ensoriană definește sensibilitatea timpului său, derulîndu-se într-o perioadă scurtă de aproximativ douăzeci de ani, de la ostilitatea față de raționalism și clasicism, trecînd



ENSOR LA HARMONIUM, 1933
 ULBI PE PÎNZĂ, 0,80 x 1,00
 NEW YORK, COL. P. CROQUEZ.

prin realism sau impresionism, de la o pictură reținută cromatic spre explozia luminii, încântat ca și Turner sau Bonington de farmecele dozate sau scilpitor etalate ale acesteia. Universul tematic abordat, uneori surprinzător prin obișnuitul

său, alteori arhitecturizat conform impulsurilor imaginative și ale depozitărilor interioare spicuite din tradiția neamului său, de către o sensibilitate înclinată spre visare și fantazare, a conferit originalitate acestei creații limitate ca materializare cronologică, dar intensă. Dacă după 1900 capacitatea sa creatoare «stopează», favorizând reluările de subiect, majoritatea lucrărilor dovedindu-se a fi mediocre precedentelor, în schimb aportul este marcat în domeniul teoretic, căci el începe să-și edifice scheletul teoriilor sale despre artă, ghidat de scrupulozitatea și aplicațiile de arhivar personal care nu-l caracterizau pînă la această dată. O apropiere de imaginea cunoscută a pictorilor teoreticieni, cum a fost predecesorul Delacroix sau, cîțiva ani mai tîrziu, André Lhote, ar fi fortuită, distanțarea impunîndu-se ca finalitate urmărită, cei doi eșafodînd conștient o «teorie» a artei, pe cînd Ensor fiind, ca și Cézanne, unul din amatorii frazelor referitoare la meșteșugul său, fără pretenția stabilirii unor precepte sau sisteme. Ușurința aparentă și grația improvizatei îl captează; adept al invenției de secundă, Ensor refuză schema preconcepută, abecedarul clasicilor, sau prevalența științei în pictură. «Lumina — pîinea pictorilor» — cum singur o decreta, îi invadează pictura, atingînd uneori acea intensitate și puritate pe care fovii o vor iubi. Izbucniri coloristice care obligă, nu arareori, penelul la depuneri onctuoase, la accente ascuțite, fiind un precursor al expresionismului, al germanilor Nolde sau Grosz. Urmași direcți Ensor nu a avut și nici nu a întemeiat vreo școală. Compatriotul său Constant Permeke se dezvoltă în spiritul expresionist propriu, nordic, aflat la polul opus al gamei coloristice ensoriene, influențe directe fiind dificil de precizat, cu toate că Permeke și-a petrecut vremea la Ostende, între 1919 și 1925, cînd Ensor îl întâlnea pictînd pe malul mării, așa cum consemnează în jurnalul său.

Se detașează o coardă personală a expresionismului flamand în cadrul ariei universale, imediat după primul război mondial, o dată cu Permeke, Gustave de Smet, Fritz van den Berghe. Este acea grandoare narativă, în atmosferă populară, acea înclinație pentru atmosfera simplă întîlnită la un Bosch, uneori chiar la Ensor. Spiritul nordic, prin constituție, este înclinat spre exprimări solicitante tensional, contorsiuni în genul lui Grünewald, sau ambianță încărcată ca în tablourile lui Munch. Există o deosebire fundamentală între expresionismul lui Ensor și cel al norvegianului Edvard Munch. Ea ține și de mediul ambiant — care celui de-al doilea i-a transmis disperarea și neputința metamorfozei sociale, pe cînd lui Ensor, posibilitatea observației imediate, suport de divagații ale fantazării abundente. Istoria artei marchează în primele decenii ale secolului XX un exod expresionist, mai ales în mediul german, dacă ne gîndim la grupările «Der Blaue

Reiter» și «Die Brücke», sau la austriacul Kokoschka, pictor al faciesurilor debărate de stabilul trăsăturilor, surprinse în tușe împăstăte, într-o cromatică închisă. Este perioada în care arta lui James Ensor își găsește ecou peste hotarele Belgiei, când occidentul european cunoaște și gustă creația pictorului flamand, datorită numeroaselor expoziții ce încep să fie organizate în principalele centre artistice ale lumii. Dacă nu s-ar putea vorbi despre o influență directă a sa asupra unor artiști anume, se poate totuși afirma că aceștia încep să-i vadă opera și să-l aprecieze. Există uneori o afinitate nedeclarată între unii artiști, al cărei răsunet este vizibil în chiar opera lor. Este cazul măștilor lui Nolde. Klee, deținând pînza ensoriană *Schelete încălzindu-se*, de care nu se despărțea, era un admirator al acestei creații, ca de altfel și Kandinsky, vizitator al pictorului flamand în 1929, în opera căruia nu se distinge nici cea mai mică tangentă cu universul ensorian.

Natura ensoriană este investită cu înclinații spre tainele visului, cu imaginarea unor situații reale sau supratereestre, într-o ambianță solitară. Climatul extraterestru devine constanta atmosferică a picturilor compatrioților săi Magritte și Delvaux, imobilitatea temporală propice a spațialității și lumii ireale a visului personalizînd arta suprarealiștilor.

Desigur că apropierea de acest gen între creația ensoriană și arta secolului XX se pot face în funcție de gradul curiozității individuale comparative, descoperindu-se uneori neașteptate și plăcute asemănări și tangențe ale sensibilității creatoare. Dar aceste tentative, pe cît de interesante pe atît de pasionante, pot minimaliza imaginea personalității unui artist. De aceea poate că importantă este nota de originalitate pe care a adus-o în artă James Ensor, fiind un «novator» și, din acest punct de vedere, detașîndu-se în epocă, fiind deschizător de drumuri tot astfel cum au fost la vremea lor și Giotto, Poussin, Delacroix, impresioniștii sau Cézanne. Arta, circumscrisă temporal, depășește normele comune atunci cînd este originală, creatorii săi fiind profeții celei viitoare, așa cum a fost și Ensor la sfîrșit de secol XIX.

*

James Sidney Ensor se stinge din viață în ziua de 19 noiembrie 1949, în orașul natal Ostende. Este înhumat la Mariakerke, în cimitirul bisericii Notre-Dame.

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE CU VIAȚA ARTISTICĂ BELGIANĂ

- 1860 13 aprilie, se naște James Sidney Ensor, la Ostende.
- 1861 29 august, se naște Mariette Ensor (Mitsche), unica lui soră.
- 1862 *Félicien Rops la Paris.*
Expoziția universală de la Londra, la care participă 52 artiști belgieni.
- 1863 *La Tervueren, se înfiripă un grup de peisagiști, printre care Hippolyte Boulenger, Coosemans, Asselberghs.*
- 1864 *Primele manifestări ale «luminismului» belgian, reprezentat prin operele lui A. J. Heymans și J. Rossels.*
- 1865 *La Bruxelles, se deschide atelierul lui Portaels. Printre elevi: Agneesens, Wouters, Verheyden.*
- 1867 *La Bruxelles, atelierul lui Antoine Wiertz este transformat în muzeu.*
- 1868 *Este fondată «Société libre des Beaux-Arts». Printre reprezentanți: Artan Heymans, Rops, Meunier.*
- 1870 *Impresionistul francez Eugène Boudin poposește la Bruxelles și la Anvers.*
- 1871 *Se fundează revista «L'art libre», orientată contra istorismului în pictură și a academismului în învățămînt.*
- 1872 *Salonul anual de la Bruxelles. Expun: E. Wouters, E. Smits, H. de Braekeleer, H. Boulenger.*
- 1873 Ensor are 13 ani. Ia primele lecții de desen, cu Dubar și Van Kuyk. Pînă în 1875 își petrece vremea studiind la colegiul Notre-Dame din Ostende.
- 1874 *Instalarea lui Félicien Rops la Paris.*
- 1875 *Se înființează grupul «La Chrysalide» — reprezentanți de tendință realistă — L. Artan, F. Rops, G. Vogels.*
- 1876 Primele peisaje marine de plein-air ale lui Ensor.
- 1877 Ensor, în vîrstă de 17 ani, intră la Academia din Bruxelles.
- 1878 *Jean Portaels devine directorul Academiei din Bruxelles.*
- 1879 Pictază tablourile Judit și Holofern, Moartea lui Jesabel.
- 1880 Ensor părăsește Academia din Bruxelles și se instalează la Ostende.
Opere: Lampagiul, Doamna cu evantai.
- 1881 Ensor participă la expoziția din sala Janssens a grupului «La Chrysalide».
Opere: Portretul tatălui artistului, După-amiază la Ostende, Doamna sobră, Strada Flandre din Ostende.

Octave Maus fondează revista «L'art moderne».

- 1882 Tabloul Mîncătoarea de stridii este refuzat la Salon. Pictează Portretul lui Willy Finch; Doamna îndurerată.
- 1883 La expoziția cercului «L'essor» îi este respins tabloul Mîncătoarea de stridii, dar figurează cel intitulat Lampagiul.
Opere: Măști scandalizate; Autoportret cu pălărie cu flori.
La Bruxelles se fondează cercul «Les XX», al cărui fondator este și Ensor.
La Anvers se fondează cercul «Als ik kan».
- 1884 La Salonul anual de la Bruxelles sînt refuzate tablourile trimise de Ensor.
Periodicul «Art moderne» îi publică articolul «Trei săptămîni la Academie».
La Bruxelles se deschide prima expoziție organizată de cercul «Les XX». Expun Rodin și Whistler.
- 1885 Termină lucrările: Schelete privind chinezăriile; Primăria din Ostende
La Anvers, se pun bazele «Institutului Național Superior de Arte Frumoase».
- 1886 Ensor debutează ca autor de aquaforte. Operă importantă: Catedrala.
La Bruxelles, este fundat cercul «Voowarts». Cerc. : «Les XX» organizează o expoziție în care expun, printre alții: Renoir, Monet, Redon.
La Anvers, este fundat cercul «L'art indépendant».
- 1887 Autorul tablourilor: Carnaval pe plajă; Tribulațiile sfîntului Anton.
La Bruxelles se deschide o expoziție omagială Seurat.
- 1888 La expoziția organizată la Bruxelles de cercul «Les XX» sînt refuzate tablourile trimise de Ensor: Copii în baie (1886); Tribulațiile sfîntului Anton (1887).
Opere: Intrarea lui Hristos în Bruxelles; Măști batjocorind moartea; Grădina dragostei.
La Bruxelles, membrii cercului «Les XX» organizează primele concerte de muzică modernă.
- 1889 Tabloul Intrarea lui Hristos în Bruxelles este refuzat din cadrul expoziției organizate de grupul «Les XX» la Bruxelles.
Opere: Schelete încălzindu-se; Femeia cu măști; Mirarea măștii Wouse; Atribute de atelier.
- 1890 Grupul «Les XX» refuză sistematic tablourile trimise de Ensor.
Pictează: Intriga; Ensor și Leman discutînd despre pictură; Autoportret la șevalet.
La Bruxelles este deschisă o expoziție cu pinze de Van Gogh, figurînd și tabloul «Jucătorii de cărți» al lui Cézanne.
- 1891 Opere: Măști revendicîndu-și un spînzurat; Teribilii muzicieni; Adevărații judecători; Ecce homo; Muzică pe strada Flandre; Schelete revendicîndu-și un hareng-saur.

- 1892 Lucrări executate: Disperarea lui Pierrot; Calcanul; Varza încrețită.
La Bruxelles are loc o expoziție omagială Seurat.
Este fundat cercul «Pont l'art» de către Jean Delville.
- 1893 Tablouri realizate: Bulevardul Van Iseghem; Pierrot și scheletul în galben.
La Bruxelles, cercul «Les XX» este dizolvat și înlocuit, prin cercul «La libre esthétique», condus de Octave Maus.
Este fundat grupul «Le sillon».
- 1894 Termină lucrarea Tentația sfântului Anton.
Toulouse-Lautrec vizitează orașul Bruxelles.
- 1895 Opere: Scoici; Natură moartă cu cocoș.
- 1896 La Bruxelles, Eugène Demolder organizează prima expoziție personală James Ensor, în strada Montague-aux-Herbes-Potagères.
Muzeul de artă din Bruxelles îi cumpără lui Ensor o primă lucrare, *Lampagiul*.
La Paris, revista «La plume» îi dedică lui Félicien Rops un număr.
- 1897 Realizează tabloul Măștile și moartea.
- 1898 La Paris, revista «La plume» organizează, în strada Bonaparte, nr. 31, o expoziție James Ensor.
La Bruxelles se fundează cercul «Le labeur».
- 1899 La Paris, revista «La plume» îi dedică lui Ensor un număr special, la inițiativa lui Eugène Demolder.
- 1900 An considerat ca finalul creației ensoriene.
- 1901 James Ensor este menționat, alături de Edmond Picard, fondator al Academiei Libere din Belgia.
- 1902 *La Bruges este deschisă o expoziție a primitivilor flamanzi, de la Van Eyck la Bruegel.*
- 1903 Ensor devine cavaler al ordinului Léopold.
- 1904 Ensor excelează în aquaforte.
La Bruxelles este fundat cercul «Vie et lumière». Printre reprezentanți: Heymans, Lemmen, Buysse.
- 1905 Opere: Dublu portret — reprezentînd pe Ensor cu prietena sa, Augusta Boogaerts.
Muzeul de artă din Anvers îi achiziționează tablouri.
- 1907 Opere: Pierrot și Scheletele; Schelete muzicante.
Pierre Bonnard și Rouault petrec câteva zile în Belgia.
- 1908 Editura Van Oest din Bruxelles editează monografia «James Ensor», semnată de Emile Verhaeren.
- 1910 *Fovismul brabantin se afirmă prin Rik Wouters, Schirren, Tytgat, Philibert Cockx.*
- 1911 Ensor creează muzica, textul și costumele pentru baletul pantomimă *Gama dragostei* sau *Flirtul Marionetelor*.

- La Bruxelles are loc o expoziție organizată de «Cercle des indépendants», fiind expuse opere de Delaunay, Léger, Le Fauconnier.*
- 1912 Ensor desenează *Viața lui Hristos* — 36 desene în creioane colorate.
La Bruxelles se creează galeria Giroux.
Rik Wouters călătorește la Paris.
- 1913 La Hanovra este publicat primul catalog cu lucrările în aquaforte semnate de Ensor.
În galeria Giroux din Bruxelles este prezentat fovismul brabantin.
La Anvers, expune Rik Wouters, laureat al premiului Picard.
- 1914 Expoziție omagială la Anvers, închinată lui Ensor, Van Gogh, Jakob Smits, Rik Wouters.
Izbucnirea războiului, care îi împrăștiă pe artiști. Ensor rămâne la Ostende.
- 1915 Moare mama artistului.
La Amsterdam este fundat grupul «Open Wege». Reprezentanți: Frits Van den Berghe, Gustave De Smet, A. De Ridder.
- 1916 *La Amsterdam are loc o retrospectivă Rik Wouters.*
- 1917 Ensor părăsește locuința din strada Flandre, colț cu bulevardul Van Iseghem, pentru a se instala în locuința din strada Flandre nr. 17, moștenită de la unchiul său, Léopold Haegheman, unde va rămâne pînă la sfîrșitul vieții.
- 1920 La galeria Giroux din Bruxelles este organizată o expoziție retrospectivă Ensor. În aceleași localuri este vizionat concomitent baletul «Gama dragostei».
La Bruxelles este fondată revista «Sélection» de către A. De Ridder și P. G. Van Hecke, care va promova expresionismul flamand.
- 1921 La Anvers, în salonul grupului «Art contemporain», are loc o retrospectivă Ensor.
 La Bruxelles, editura «Sélection» publică *Scrierile* lui Ensor. Galeria Giroux editează după desenele din 1912 «Scene din viața lui Hristos».
 În Germania apare monografia «Ensor» semnată de Paul Colin.
- 1922 Apare monografia «Ensor» semnată de Grégoire Le Roy.
- 1925 Sub îngrijirea lui Loys Delteil este editat catalogul complet al gravurilor ensoriene.
- 1926 La galeria Barbazanges din Paris are loc o expoziție Ensor.
 La expoziția bienală de la Veneția, în pavilionul belgian, figurează opere ensoriene.
- 1927 În localul Kesstner-Gesellschaft din Hanovra sînt prezentate opere semnate de Ensor.
La Bruxelles se deschide galeria «L'époque», consacrată expunerii operelor suprarealiștilor.
- 1928 *La Bruxelles se fondează revista de orientare suprarealistă «Variété».*
La Paris are loc o retrospectivă De Brackeller.
- 1929 La inaugurarea Palatului de arte frumoase din Bruxelles, se organizează o expoziție Ensor.
 Ensor este investit de către regele Albert cu titlul de baron.

La Bruxelles este fondată «Societatea auxiliară a expozițiilor»; de asemenea grupul «L'art vivant». Kandinsky vine în Belgia, unde îl întâlnește pe Ensor.

1930 *Retrospectivă Permeke.*

1931 *La Ostende este inaugurat bustul lui Ensor sculptat de Edmond de Valeriola.*

1932 *La «Jeu de Paume» din Paris este deschisă o expoziție Ensor.*

1933 *Ministrul francez Anatole de Monzie îi acordă lui Ensor Cravata legiunii de onoare.*

1939 *La Paris, revista «Gazette des Beaux Arts» organizează o expoziție Ensor.*

La Bruxelles este fondat grupul «La route libre». Printre reprezentanți: Van Lint, Bertrant, Anne Bonnet.

1940 *La galeria Apollo din Bruxelles se pun bazele Salonului anual pentru tinerii debutanți. Apare revista «Apollo», sub direcția lui Robert Delevoy.*

1943 *Apare monografia «Ensor» sub semnătura lui Paul Fierens.*

1945 *Moare sora artistului.*

Retrospectivă Permeke la Paris.

1946 *La National Gallery din Londra are loc o expoziție retrospectivă Ensor.*

La Paris se deschide o expoziție a pictorilor belgieni, de la Ensor la Van Lint.

1948 *Se înființează asociația «Prietenii lui James Ensor».*


Expoziție la Paris. Expun Ensor, Permeke, Delvaux.

1949 *La Ostende, în ziua de 19 noiembrie, moare James Ensor. Este îngropat la Mariakerke, în cimitirul bisericii Notre-Dame.*

La Ostende este organizat Salonul: Ensor și maestrii contemporani.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

- BRION, MARCEL — *Arta fantastică*, București Ed. Meridiane, 1970
- CASSOU, JEAN — *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960
- COLIN, PAUL — *James Ensor*, Potsdam, Gustave Kiepenheuer, 1921
- CROQUEZ, ALBERT — *L'œuvre gravée de James Ensor*, Genève-Bruxelles, Ed. Pierre Caillet, 1947.
- DAMASE, JACQUES — *James Ensor, L'œuvre gravée* Genève, Ed. Motte, 1967.
- DE RIDDER, ANDRÉ — *James Ensor*, Paris, Ed. de Rieder, 1930
- FIERENS, PAUL — *James Ensor*, Paris, G. Crès, 1929.
- GENAILLE, ROBERT — *La peinture en Belgique de Rubens aux surréalistes*, Paris, Ed. Pierre Tisné, 1958
- GRIGORESCU, DAN — *Expresionismul*, București, Ed. Meridiane, 1969.
- * * * — *James Ensor. Peintre et graveur*, Paris, Librairie de la Société Anonyme «La Plume», 1899
- * * * — *L'art belge depuis l'impressionnisme*, Exposition, Paris, 1928. Bruxelles, 1928
- LES ÉCRITS DE JAMES ENSOR, Bruxelles, Les éditions Lumière, 1944
- HAESAERTS, PAUL — *James Ensor*, Bruxelles, Ed. Elsevier, 1957
- HAESAERTS, PAUL — *Histoire de la peinture moderne en Flandre*, Bruxelles, Ed. Arcade, 1960
- DE MICHELI, MARIO — *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Ed. Meridiane, 1968.
- MYERS, BERNARD S. — *Les expressionnistes allemands. Une génération en révolte*, Paris, Productions de Paris, 1967
- RAYNAL, MAURICE — *Peinture moderne*, Skira, Genève, 1958
- STERLING, CHARLES — *Natură moartă*, București, Ed. Meridiane, 1970
- VALLIER, DORA — *Geschichte der Malerei 1870—1940*, Köln, Verlag M. Du Mont Schauberg, 1963.



REDACTOR: IRINA IONESCU
TEHNOREDACTOR: ELENA DÎNULESCU

APĂRUT 1973; COLI DE TIPAR 4
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,75; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 6 000

DIAPOZITIVE COLOR:
PREISS & CO., ISMANING: PAG. 29, 32—33
FOTOCOLOR SCALA, FIRENZE: PAG. 35, 49, 51, 64—65 ȘI SUPRACOPERTA

ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ“
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133, BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



În colecția:

**MAESTRII
ARTEI
UNIVERSALE**

au apărut:

LEONARDO DA VINCI
REMBRANDT
GOYA
VAN DYCK
ANTONELLO DA MESSINA
DEGAS
ALTDORFER
RENOIR
BOURDELLE
DAUMIER
RAFAEL
RUBLIOV
LÉGER
DÜRER — pictorul
CRANACH
GRÜNEWALD

În pregătire:

DÜRER-graficianul
CÉZANNE

Lei 25